كلمة قوافل

التحريـر

يصدر هذا العدد من (قوافـل) وقـد شـاء الله، ولاراد لمشيئته، أن يغيـب عـن السـاحة رائد(قوافل) الأدب والثقافة والفنون والرياضة في بلادنا، صاحب السمو الملكـي الأمـير فيصـل بن فهد بن عبد العزيز.ولا يسعنا في هذا المقام سوى الدعاء بأن يشمله الله برحمته وغفرانه، وأن يسكنه فسيح جنانه.

وإن كان فيصل قد غاب عنا بجسده، فسيظل حاضراً معنا بروحه الوثابـة السـاعية إلى خير الوطن، وسيبقى حياً في كل ما قدمه لأبناء هذه البلاد.

ومن ذلك هذه الأندية الأدبية التي سـيظل اسمـه مرتبطـاً بـها أشـد الارتبـاط؛ بوصفـه مؤسسها وراعيها الذي حرص منذ البدء على جعلها منـابر تحتفـي بـالأصوات كلـها داخـل إطار مسلماتنا العقدية والمصلحة الثقافية، وترعى الأقلام الناشئة.

هذا إلى جانب حرصه الدائب - رحمه الله - علـى أن تكـون أنشـطة الأنديـة الأدبيـة جسوراً تربطنا بعالم الثقافة والأدب من حولنا، لنتفاعل معـها تفـاعلاً منتجـاً يخـدم ثقافتنـا العربية الإسلامية، ويحافظ على خصوصيتها.

ولعل مواد هذا العدد من ‹قوافل› تجسد جانباً من هذه الرعاية، وهذا التعدد الصوتي، وتحقق شيئاً من الطموح إلى التجسير الواعي للمسافات بيننا وبين واقعنا، وماضينا الثقافي، وثقافة الآخر.

نقرأ في مواد هذا العدد الطرح النقدي، والحوار الثقافي، والإبداع شعراً ونثراً: فنحاور مع عبد الرحمن حمادي بعض مقولات/ مواقف دائرة الحداثة، التي تسير- من وجهة نظر كاتبنا- في اتجاه يبدو معاكساً لسير الحداثة الشعرية العربية. فهل هي مجرد أصوات احتجاج اتخذت صبغة مناقضة للتوجه العام؟ أم هي وقع أقدام تسير باتجاه الكلاسيكية؟.

وفي إطار حوار الماضي- الحاضر، يتناول الدكتور ثامر سلوم تجليات‹ الدرجة الصفر للكتابة› لاعند رولان بارت، بل عند الآمدي في موازنته، ويحاور مفهومها عنده بوصفها «كتابة عاجزة عن كشف الكتابة الأدبية أو الشعرية، أو إدراك سمات الفردية في الخطاب» كما يرى كاتبنا، واحتكامها إلى‹ المرجع› دوماً، وقيامها على أشكال من الحضور والغياب.

وفي ‹النص والثقافة› يقدم الدكتور عبد الوهاب حكمي الجوانب المتعددة لدلالة‹الثقافة› ودلالة‹النص› كما تتجلى في الفكر الغربي المعاصر، وبوسع القارى أن يلمس بنفسه تأثير هذه الدلالات على‹موقف/مواقف› النقد العربي المعاصر من النص في إطار‹معنى/ معاني› الثقافة في متن هذا النقد.

وفي إطار المفاهيم الأدبية/النقدية أيضا، يسعى محمد راتب الحلاق في بحثه‹ الترجمة الذاتية: محاولة في مقاربة المصطلح› إلى تأسيس تعريف إجرائي للترجمة الذاتية يخصصها، ويميزها عما تتداخل معه على نحو أو آخر، كالمذكرات والذكريات، واليوميات، وغيرها.

الخطاب الشعري العربي المعاصر
ما بين الحداثة والردة عنها

عبد الرحمن حمّادي

- أدونيس: التنافر بين القارئ والشاعر مطلوب كأبرز خصائص الشعر الحديث.
- البياتي: الحداثة لا علاقة لها بعملية الإبداع الشعري.
- الحداثة الشعرية يجب أن تبقى وفق مشروعها العربي تأكيداً على الروح الشرقية وتعميقاً لها.

يوصف مصطلح الحداثة بالمراوغ مع أنه يستخدم تاريخياً لتحديد مرحلة متميزة فنية آخذة بالتلاشي ، ومع ذلك تتغير دلالاته من مرحلة لأخرى مثل: ما قبل الحداثة ، والحداثة القديمة ، والحداثة الجديدة ، وما بعد الحداثة وبشكل يوحي أن الحداثة تتوجه نحو مطلق

لا يتضمن غاية أو نهايات واضحة . ولعل أفضل وصف للحداثة أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري لإنها تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار ، بل عليها أن تناضل حتى ضد نفسها(١)، كما أنها لا تعني في الوقت ذاته أنها أحدث شيء لأنها ترى في نفسها برنامجاً تحريرياً تمردياً للثقافة والفن ، ولذلك ثمة تيارات قوية في النقد الغربي الآن تعدّ الحداثة شيئاً من الماضي ، وأن بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها ، في حين تقضي تيارات مضادة بأن الحداثة لن تصل إلى نهاية ، غير أن ما ينتظرها سوف يكون أشد إيلاماً من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها(٢).

على أية حال نحن لن يعنينا هنا أن ندرس تفصيلاً هذا الاضطراب في المصطلح الغربي للحداثة ومدى الصراع القائم حول تقبله أو رفضه ، ولكن يعنينا أن ندرسه عبر المفهوم العربي، وعبر أحد أهم أشكاله التطبيقية ، وهو الشعر ، إذ بات من المتفق عليه أن الخطاب الشعري العربي المعاصر أغرق في ظاهرتي الخرف اللغوي والغموض ؛ بحيث صارتا من القضايا الأساسية فيه(٣).

ظاهرة الغموض نموذجاً:

إذا أخذنا ظاهرة الغموض مثلاً ، نجد أنها صارت ملازمة للخطاب الشعري العربي الحديث ، ويزداد غوص هذا الخطاب في الغموض يوماً بعد يوم ؛ بحيث نجد أنفسنا مضطرين للتوقف عند شاعر مثل أدونيس وهو يعترف بأنه يتعمد الإكثار من ستائر الغموض في خطابه الشعري محملاً القارئ والمتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص ففي كتابه (زمن الشعر) يورد حواراً متخيلاً بينه وبين قارئ حول ظاهرة الخرف اللغوي والغموض فيقول:

((هو: هل هذا الغموض في شعركم طبيعي أم أنكم تتعمدونه ؟!.

أنا : إن تعمّد الغموض مناقض للخلق الشعري.

هو: أعتقد أنكم تتعمدونه.!

أنا: تعتقد؟ ما سبب إعتقادك ؟.

هو: لا أفهم شعركم.

أنا: هذا ليس سبباً ، فعلى القارئ أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضروري أن يفهم كل القصيدة فهماً شاملاً.

هو: إذن الحقّ على القارئ.

أنا: نعم ، بمعنى ما.

هو: هل أستطيع أن أستنتج بأنك تحب الغموض؟.

أنا: نعم ، ولكن بالمعنى الشعري الخالص ، أي المعنى الذي يناقض الألغاز والأحاجي».

وهكذا نستنتج أن أدونيس الشاعر والناقد يضع تصوّراً للخطاب الشعري الحديث يرى في الشعر نظاماً خاصاً يبتعد بالكلمات عن دلالاتها التي وجدت لها أصلاً ، وأن لغة الشعر هي لغة إشارية يجب أن تبتعد عن الإيضاح كما في لغة النثر ، كما أن الكلمة في الشعر يجب أن تأخذ معنى أوسع مما تأخذه في النثر و « أن الكلمة في الشعر هي صورة صوتية وحدسية ، فإذا كان الأمر كذلك ، وإذا كانت لغة الشعر غير السائد والمألوف ، فإن تواصلها مع المتلقي لن يكون بالتأكيد تواصلاً سهلاً مما يؤكد وجود قدر كبير من الغموض(٤)».

وفلسفة الدفاع عن الغموض في الخطاب الشعري الحديث يشرحها أدونيس أيضاً قائلاً :

لقد ولد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعاً سديمياً غامضاً من جهة، وولد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن الواقع إن لم تحاول الانفصال عنه ، وهذا يعني بكلام آخر فقدان الأفكار المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة ، هنالك إذن تنافر بين الشعر والواقع

يوازيه تنافر بين الشاعر والقارئ ، فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه أو كاد ، ولعل هذا التنافر هو أبرز خصائص الشعر الجديد ، وأكثر عمقاً وأصالة(٥).

ويرى أن الشعر الجديد بحاجة دائماً إلى قارئ من نوع جديد ، وأن الشعر يجب أن لا يُقرأ أو يُنقد بنفس الطريقة التقليدية ، والقراء العرب ، حسب رأيه ، أغلبهم تقليديون من حيث خلفيتهم وثقافتهم الشعرية ، وكذا تذوقهم للشعر ، ويجب عدم النظر والبحث عن المعنى المباشر السطحي في النص فقط ، ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنية المتعددة في النص التي تجددها وتولدها علاقات داخلية للمفردات في النص الشعري.

وهكذا فإن القارئ دائماً هو المدان عند أدونيس وغيره من أصحاب فلسفة الغموض في الشعر لأنه لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلال عنه ، نص وشكل له لغته وعلاقته وأبعادها ، إنه بالأحرى لا يقرؤه ، وإنما يبحث فيه عما ينفي أو يؤكد ما يضمره في عقله ونفسه ، إنه يفترض أنه قارئ كامل الثقافة ، كلي القدرة على الفهم ، ولا بد أن يكون النص واضحاً له ، سهلاً ، بسيطاً ، وإلا فإنه يصفه بأنه غامض معقد ، فموضوع النقد دائماً ، مدحاً أو ذماً ، إنما هو النص وكاتبه ، والبرئ ، إنما هو القارئ دائماً (٦)، وعلى هذا ، فإن للشاعر برجه العاجي دائماً، والقارئ مطالب بأن يصل إلى مستوى هذا البرج ، وعلى القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر الذي له لغة خاصة غير لغة الجمهور.

بذات المنحى تقريباً يحاول شوقي بغدادي وضع نقاط الخطاب الشعري الحديث وغموضه فيقول: القصيدة التقليدية اعتادت أن تستخدم اللغة حسب الأصول المتبعة ، يعني وضع الفعل في مكانه ، والفاعل في مكانه ، المفعول به في مكانه وفقاً للأصول المتبعة في البيان العربي ، واستخدام اللغة هذا رفضته القصيدة ، أجرت عملية تفتيت للغة وحاولت قدر الإمكان الاقتراب من لغة الحياة ، فصارت الجملة ممكناً أن تبدأ من منتصفها ، ممكناً أن تنتهي أو لا

تنتهي ، يوضع جزء من الجملة ويحذف ما تبقى منها ، يمكن أن تضع كلمة واحدة وعليك أنت أن تكمل الجملة إن الشاعر الحديث انتقل تماماً من الخطابة والتعليم إلى ما يسمى بالمونولوج الداخلي ، فكأن الشاعر يكتب ويحدث نفسه ولا هدف له ، كما يبدو ظاهرياً على الأقل ، أن يلقي هذا الكلام لأناس آخرين ، فالشعر الحديث يحاول أن يلتقط الأفكار الداخلية في فوضاها واضطرابها وفي نشوتها أحياناً ، ولعل هذا هو السبب الذي يجعل البعض يتهم القصيدة الحديثة بالاضطراب والتشوش والغموض ، فالتعليم يعني الوضوح ، أما المونولوج الداخلي فيعني التمزق الروحي الداخلي ، وهذا التمزق لا يقبل ولا يتعامل مع الوضوح التقليدي البسيط المعروف[٧].

وعلى ذات الخط يرى نذير العظمة أن مقولة الغموض والوضوح في الخطاب الشعري الحديث يجب ألا تقف في وجه التجارب الحديثة مهما كان الشكل الذي تظهر فيه ، فالمهم هو التجربة "ولا نريد أن نحجم التجارب الشعرية الحديثة ، لماذا نريد أن نلبسها حذاء صينياً كي لا تنمو ؟ لماذا لا نقبل بالشعر الحرّ ولا بالشعر المرسل الذي استعمله شكسبير وهو وزن بلا قافية ، دعونا نفسح المجال لحرية التطور[٨]". وهذا يعني أن نوافق مع الدكتور العظمة على التجارب التي سمت نفسها بأسماء طريفة مثل: القصيدة المائية ، القصيدة الكهربائية ، والقصيدة الإلكترونية إلخ !!.

إن هذه الآراء وغيرها تعكس تأثراً واضحاً بالتيارات الغربية فيما يتعلق بالخطاب الشعري وفلسفة الغموض فيه ، ولكن أصحاب فلسفة الغموض في الخطاب الشعري العربي الحديث تجاوزوا تأثرهم إلى حد المبالغة والتطرف.

ردة فعل مضادة:

نعم ، لقد تمادى الخطاب الشعري الحديث بالغموض والانزياحات اللغوية ، ومما أدى إلى ظهور تيار مضاد غاضب على الحداثة ككل ، ولا يمكن بالطبع فصل الشعر عن الأجناس

الإبداعية الأخرى ، وقد يقال: من الطبيعي أن يقع الصدام ما بين الحداثة كتجديد وحركة وثورة ، وبين القديم كسكون وتراجع ، وهذا صحيح ، وقد جوبهت حركة الحداثة بمقاومة شديدة ، ولم تسلم من الهجوم عليها بالرغم من كل الأعمال الخصبة التي أثمرت عنها في بدايتها ، فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام ١٩٠٧ واعتبرتها بدعة ينبغي محاربتها ، كما أعلن الفاتيكان مّرة أخرى خلال عهد البابا (بول السادس) عن شجبه للحداثة ، واعتبر هتلر الحداثة فناً منحطاً ، ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهد لمثل هذا الرفض ، ((فقد أصيب الأدب بالتخمة والغثيان من مصطلح الحداثة حتى أصبح رمزاً لكل ما هو قديم وعلامة على طريق التفسخ والانحلال[٩])).

ومع ذلك ، نحن لا نعني هنا هذا التصادم ما بين حركة الحداثة وأصحاب الكلاسيكية، بل نعني أن تمادي الخطاب الشعري الحديث في تبني الانزياحات اللغوية والغموض، وظهور صور مختلفة نتيجة اتباع المحدثين طرقاً متطرفة في التحديث أدت إلى ظهور ردة فعل شارك فيها من ناصروا الحداثة في بدايتها . وقد نعت ردود الفعل على المحدثين فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتيمة والاستهزاء كتهجم (كونداد) على الشعر الحديث بقوله: إن الفن والشعر الوحيد الحقيقي هو الذي يعزف على الأعصاب ويغذينا بأقوى الأحاسيس ، والإنسان السوي العاقل لا يعنيه البتة أي بيض غريب من طائر الوقواق بفقسه هؤلاء الأدعياء المتطرفون المعنيون بالحديث في مواخيرهم القذرة ، يهزون مذاهبهم القميئة كالذيول ، من خلفهم الرمزية الشيطانية ، المثالية الجديدة ، الهلوسة . امنح هذه الأشياء بضع سنوات ، عندئذ لن تجد ديكاً يصدح بأي من هذا الدجل المسرف في الحديث والذي تعاطفه هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن[١٠].

إن هذا المشهد الساخر الذي يقدمه كونراد يعكس مدى ردة الفعل الغاضبة على التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه ، حتى أن ناقداً مثل «هاري ليفن» يستغرب كيف أن أصحاب الشعر الحديث يطلبون من المتلقين أن يكونوا بلا عقل ليفهموا شعراً يتجه أصلاً لمن يريدهم بلا عقل ، يقول : « ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مغرمين بأفكارهم الشخصية ، بل أسوأ من ذلك يطلبون من عقول القراء مطالب حادة ، وهذه هفوة لا يمكن لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل تجاوزها[11] ».

على هذا الشكل ظهرت وما تزال تظهر ردة الفعل المضادة للتطرف في الحداثة عموماً ، وفي الشعر خصوصاً ، فماذا عن ردة الفعل على المستوى العربي ، وخاصة فيما يتعلق بغموض الخطاب الشعري الحديث ؟!.

إن الإجابة تتطلب الوقوف عند شاعرة مثل نازك الملائكة ، تلك الشاعرة التي كان لها موقف تاريخي في الثورة على النظام التقليدي للشعر ، ولكنها نفسها انقلبت على ثورتها عندما فكر بعض الشعراء في القفز على الأوزان وابتداع شكل جديد ، فرفعت هراوتها الغليظة وأخذت « تدق بها على رؤوس هؤلاء الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر حين أخذوا يطلقون على الشكل الجديد الذي ابتدعوه اسم قصيدة النثر[12] » ، معلنة أن مفهوم القصيدة هوأنها بناء متكامل قائم بذاته مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع والهيكل والتفاصيل والموسيقى ، وهي بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فصمها.

وتظهر ردة الفعل أيضاً عند أحمد عبد المعطي حجازي الذي « يرى أن صفة الشعر قد أهينت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهاية السطر ، فضلاً عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض ، فالنحو الذي تتطلبه الممارسة اللغوية الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر وينشر في الصحف والمجلات والدواوين[13] ».

ويرفض حجازي الوهم القائل بأن للقصيدة الجديدة معجماً خاصاً بها ، ويؤكد أن الألفاظ وحدها لا تصنع قصيدة ، ولكنها اللغة والعلاقات التي تنظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها ، ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيحاءات لم تعرفها من قبل « فالحاجة ماسة إلى أن نردّ الألفاظ إلى منابعها الأولى وإلى حالة الخلق والتكوين قبل أن ترتدي معانيها المزيفة[١٤]» ، كما يرفض أوهام الغموض في الخطاب الشعري الحديث ، وخاصة الفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة فقط ، وأن الصورة هي الاستعارة ، وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغرابة كانت القصيدة حديثة « وهذا خلاف الحقيقة لأن الاستعارة هي آداه من أدوات الشعر ، ولا مراء في أن القصيدة الجديدة تحتاج إلى استعارة جديدة ، وأن هذه الجدّة لا تقاس بمدى غرابتها ، وإنما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة[١٥]».

وتأتي ردة الفعل أيضاً من عبد الوهاب البياتي الذي يقول « إن الحداثة التي يتحدثون عنها ليل نهار أعتقد أنها أشياء نظرية لا علاقة لها بعملية الإبداع الشعري ، لذلك أعتقد أنه يجب وضع النصاب الحقيقي للأمور ، بمعنى أن المتنبي شاعر حداثوي حتى الآن[١٦]».

هذه هي بعض مواقف رواد الحداثة من الحداثة ، أعني الحداثة الشعرية التي انقلبوا عليها ، وهي مواقف أخذت أبعاداً أكثر وضوحاً في كتابات النقاد المستمرة حتى الآن ، والتي لا تمل من مهاجمة الغموض في الشعر . وقد امتدت ردة الفعل إلى الشعراء الشباب أنفسهم ، فيرفض أحدهم كل التجارب المتطرفة التي نجمت عن الحداثة ، ويراها محصلة لعملية التقليد الأعمى للتجارب الشعرية الغربية ومحاكاة لشعراء غربيين خاضوا تجارب حياتية لم يخضها الشعراء العرب أصحاب الحداثة الشعرية ، يقول « لا أستطيع أن أنظر للشعر بعيداً عن الغناء،

ليس بمعنى الصنوجي ، وإنما بمعنى التكامل كي لا تخلط وظيفة الشعر ، كما أن الرؤيا الشاملة فهمناها نحن فهماً مغالطاً ، بمعنى أن الشاعر العربي لم تُقيض له في العصر الحديث التجربة النضالية التي عاشها نيرودا وايلوار ، وحالياً الشاعر العربي المعاصر يحاول أن يحقق شمولية الرؤيا من وراء الطاولة ، وأكثر الشعراء المعاصرين ، الشباب منهم وجيل ما قبل الشباب ، يقفون على أرضية الكيمياء والمعادلات أكثر من وقوفهم على أرضية الشعر[١٧]».

بل تمتد ردة الفعل إلى شاعر حداثي هو شوقي بزيع ، فنراه يجري عملية ارتداد عن القصيدة الحديثة في آخر قصائده ، ويوضح أن الحداثة غربيّة « وصلت إلينا بعد سلسلة من الثورات الثقافية التي بدأت في عصر النهضة ، والتي بدأ انفجارها الأكبر منذ القرن التاسع عشر ، فوجدنا أنفسنا دائماً مندهشين أمام هذه الإنجازات ، ونحاول التعرف على ملامحنا بالقياس إلى المزايا التي يقدمها الغرب لنا نريد أن نعرف المسافة التي قطعناها في مسألة التطور دائماً بالقياس إلى الآخر وليس بالقياس إلى ما أنجزناه نحن[١٨]» ، ويتابع « إن الحداثة ليست هاجساً ولا يجب أن نتعامل مع الأمر وكأن قيمة كل عمل أدبي أو أي تعبير بمقدار حداثته ، إن الحداثة الغربية أوصلت الإنسان إلى مقتله تماماً ، بينما يجب أن تبقى الحداثة وفق مشروعها العربي تأكيداً على الروح الشرقية وتعميقاً لها وبحثاً عنها[١٩]».

هل هي ردة عن الحداثة؟.

بعد هذه النماذج التي أوردناها يحق لنا أن نتساءل إن كان ما يجري على وحول الساحة الشعرية هو ردة أو بداية ردة نحو الكلاسيكية ، وثورة مضادة على الثورة الشعرية التي أعطت هذا الكمّ من التجارب؟!.

إن المتتبع للتيارات الشعرية منذ الخمسينيات وحتى الآن لا يستطيع أن يغفل تياراً قوياً يحاول أن يثبت نفسه وسط هذه التيارات الحداثية ، وهو تيار الشعر الكلاسيكي الذي مثله

محمد مهدي الجواهري وعمر أبو ريشة حتى وفاتهما ، ونحن لا نعني بالدرجة الأولى هذين الشاعرين الكبيرين وغيرهما من الشعراء الذين عاصروا بداية مرحلة الحداثة ، ولكن نعني تياراً يضم جيلاً جديداً من الشعراء يمكن أن نسميه بجيل السبعينيات والثمانينيات ، وأصحابه يعلنون سخطهم على الحداثة والخطاب الشعري المعاصر بتجاربه المتطرفة وغموضه ولا معقوليته ، وأنه آن الأوان لوأد الحداثة بعد أن استنفدت أغراضها في نظرهم ، وينتشر أصحاب هذا التيار على كل الخارطة العربية ، وبنسب متفاوتة ، ففي مدينة حلب السورية مثلاً ينتمي عدد من الشعراء الشباب إلى تيار الكلاسيكية وضمن جمعية أدبية فنية هي «جمعية الأدب والفنون». وفي مصر ، نجد أن تياراً مضاداً للحداثة الشعرية يفرض نفسه بقوة وينقسم أصحابه إلى طائفتين: « طائفة تنطلق من رؤية إحيائية خالصة ، أي تمضي على النهج الذي كانت تسير عليه مدرسة حافظ وشوقي ، من التزام بالبحر الخليلي إلى المحافظة على أغراض الشعر من غزل ووطنيات ورثاء ومدح وغير ذلك من الفنون المعروفة في هذا المجال ، وطائفة أخرى تسير على نهج القصيدة الرومانسية من تغليب للعاطفة إلى الرقة الوجدانية وإطلاق العنان للخيال بمفهومه الرومانسي مع بعض التجديدات المعتدلة في الشكل والمضمون على حد سواء[٢٠]».

ألا يشير ذلك إلى وجود ثورة أو بداية ثورة مضادة على الخطاب الشعري الحديث ؟! وإن لم يكن كذلك ، فهو صراع عنيف يدور الآن في ساحة الحداثة ما بين الخطاب الشعري الحديث بانزياحاته اللغوية والشعرية وغموضه ، وبين تيار ينادي بالوضوح إلى حدّ التمسك بالكلاسيكية وإحيائها من جديد.

الهوامش:

(١) د. عبد الله المهنا – الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة – مجلة عالم الفكر – المجلد التاسع عشر – الكويت – ١٩٨٨م.

(٢) للتوسع: بحثنا: جوانب من إشكالية الحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر مجلة البحرين الثقافية – العدد ١٣ – البحرين – ١٩٩٧م.

(٣) أدونيس – زمن الشعر – دار العودة – بيروت – ١٩٧٨م.

(٤) عبد الله رضوان – الغموض في الشعر – مجلة شؤون أدبية – العدد ١٠ – الشارقة – ١٩٨٩م.

(٥) محمد الخزعلي – الحداثة في فن أدونيس – مجلة عالم الفكر – المجلد التاسع عشر – الكويت – ١٩٨٨م.

(٦) أدونيس – زمن الشعر – مصدر سبق ذكره.

(٧) شوقي بغدادي – ندوة مجلة المعرفة عن الشعر السوري الحديث – مجلة المعرفة – العدد ٢٥٦ – دمشق – ١٩٨٣م.

(٨) د. نذير العظمة – نفس المصدر.

(٩) عبد الله رضوان – مصدر سبق ذكره.

(١٠) د. عبد الله المهنا – مصدر سبق ذكره.

(١١) نفس المصدر.

(١٢) نفس المصدر.

(١٣) نفس المصدر.

(١٤) نفس المصدر.

(١٥) عمر العاني - آفاق الحداثة - مجلة الراية - العدد ٢٥٧ - بيروت - ١٩٨٥م.

(١٦) جريدة الثورة - العدد ١٠٠٨٢ - دمشق - ١٩٩٦م.

(١٧) محمد مصطفى درويش - ندوة مجلة المعرفة - مصدر سبق ذكره.

(١٨) جريدة الثورة - العدد ١٠٠٧٧ - دمشق ١٩٩٦م.

(١٩) نفس المصدر.

(٢٠) د. حامد أبو أحمد - حالة الشعر في مصر خلال الربع الأخير من القرن العشرين - مجلة العربي - العدد ٣٤٧ - الكويت - ١٩٩٠م.

تحولات المجتمع وصورة الآخر في القصة القطرية الحديثة

نضال الصالح

• صورة الآخر في القصّة القطّرية:

١- الآخر العربي:

لا يُعنى النتاج القصصي القطري الصادر في عقدي الثمانينيات والتسعينات بالآخر العربي المقيم في قطر أو خارجها كثيراً، غير أنّ النماذج القليلة التي يقدّمها لهذا الآخر تجسد صوراً متباينة له، تتفاوت في انتماءاتها القُطرية، وسوّياتها المعرفية، ووظائفها الاجتماعية.

وغالباً ما تترجّح هذه الصور بين مستويين فحسب: يعبّر الأوّل عن تقديرٍ له، ويضمر الثاني موقفاً منه.

تنتمي قصّة زهرة يوسف المالكي «ورحلت في هدوء»[1] إلى المستوى الأوّل، إذ تقدّس كدح المرأة العربية وبذلها في سبيل الحصول على لقمة عيشها بشرف وكرامة. والقصة تفعل ذلك من خلال تصويرها لعلاقة إنسانية رهيفة تقوم بين فتاة قطّرية تدرس الطبّ في القاهرة وامرأة عجوز تبيع الصحف والمجلات، كانت الفتاة تلقاها يومياً في طريقها إلى الجامعة، فتنعقد بينهما علاقة إنسانية قوامها الإعجاب من طرف الفتاة بإصرار العجوز على ممارسة وجودها على نحو يقيها الحاجة للآخرين ويحفظ لها هذا الوجود بإباء وشمم.

وعلى الرغم من أن قصة كلثم جبر «الصهد والرحيل»[2] تقدم صورة رديفة لصورة تلك العجوز العربية، وذلك من خلال تقديمها لشاب عربي ساقته «لقمة العيش» إلى قطَر، العيش «الحلال» كما قال للفتاة القطَرية التي أحبّته منذ أن بدأ العمل في شركة أبيها، الذي كان دائب الصمت أمام ما كانت هذه الفتاة تبديه نحوه من مشاعر فياضة، معللا ذلك بواقعيته وبخوفه من تلك المثالية الجارفة التي تستبدّ برأسها: «أحبّكِ وأنا أخافك. صدّقيني، أنا أخافك. أخشى مثالية مدينتك التي تحلمين بها. أنتِ تبنين قصوراً هشّة. تقيمين قصوراً ولكنّها هشّة» على الرغم من ذلك، فإنها ما تلبث، بعفوية ظاهرة، أن تحطّم هذه الصورة حين ينتصر الشاب لزملائه في الشركة الذين كانوا ينهبون صاحبها، فيصمت عنهم ولا يشي بهم، زاعماً أنّ ما دفعه إلى ذلك هو إحساسه بأنّ ثمة جوراً بحقّهم، كما عبّر الأب عن ذلك بوصفه له: «قال إنّهم بؤساء[3]. الحاجة دفعتهم لذلك. قال رواتبهم أقلّ من مجهودهم... قال إنّي استهلكتهم، دفعتهم للسرقة».

وتقدم قصّة د. أحمد عبد الملك «الزواج السابق»[٤] صورة للآخر العربي في موطنه، تضمر في طيّاتها تعبيراً عن نظرة "بعض" أبناء الخليج إلى هذا العربي، نظرة تتّسم بالحذر منه خوفاً من أن تكون ثمّة أطماع لديه حين يغدق عليه من الحفاوة والاهتمام ما يدعوه إلى التشكيك في مرجعّيات هذه الحفاوة ومقاصدها. فما إنْ يلقى محمّد اهتماماً من تلك الفتاة العربية التي تعرّف إليها مصادفة في إحدى جلساته مع أسرة من ذلك البلد العربي، لا يسمّيه القاصّ، الذي سافر إليه هرباً من جحيم زوجته، حتى يسارع إلى "اختبار صدقها وأمانتها بوسائل كثيرة".

وتعرّي قصّة «مدينة الثراء»، للقاصّ نفسه، قصور الوعي عند بعض العرب المقيمين في الخليج بعامّة وأوهامهم في إنجاز ثروة سريعة بدلاً من الكسب الشريف، إذْ يصغي حسين الذي كان «طيّب القلب، حسن المعشر، قويم الخلق، يعرف الله ويعرف الصدق ولا يقول غير كلمة الحقّ»، قبل أن يقوده البحث عن رزقه إلى قطَر، يصغي إلى «نصيحة» سابقه العربي المقيم: «كلّ ما تحتاجه ابتسامات ودعابات ومجاملات»، فتنهال الهدايا على زوجته هدى التي كانت على درجة كبيرة من الجمال، وصغيرة السنّ، ويمارس كلاهما، حسن وهدى، تلك اللعبة الرخيصة معللاً حسن إيّاها بقوله: «فرصتنا يا هدى أن نعيش مثل بقية البشر، دعينا من المثاليات، نريد المال فقط»، فيزداد صخب الحفلات في منزلهما، إلى أن يقعا في قبضة الشرطة «فينكسر الجسر الوردي المؤدّي إلى مدينة الثراء».

٢- صورة الغرب:

يكّرس النتاج القصصي القطَري ما تواتر كثيراً في الرواية العربية من صور ناجزة للغرب في العقل العربي[٥]، الذي لا يرى من هذا الغرب سوى مظاهره الخارجية فحسب، والذي لا يجاوز بالنسبة إليه أكثر من كونه مكاناً للتحرّر من أعباء القيم التي تحدّد له في مجتمعه طبيعة

علاقته بالمرأة على نحوٍ خاص. ومن اللافت للنظر أنّ هذه الصورة كثيراً ما تتردّد في ذلك النتاج على نحوٍ سابق للاتصال المباشر بالغرب، أي دون خبرة واقعية به.

فـ «صقر»، في قصة ناصر صالح الفضالة «صفاء الروح»[٦]، يصف نساء الغرب قبل أن يغادر موطنه قطر إلى لندن حيث يريد استكمال تحصيله العلمي قائلاً: «النساء لا يخجلن من الغير أو من أنفسهم[٧]، يكشفن أكثر ممّا يخفين». ولأنّ رؤية قارّة في وعيه حول هؤلاء النساء، فإنّه سرعان ما يقيم علاقة حبّ طائشة مع «جانيت»، زميلته في الدراسة هناك، حتى تنتهي به هذه العلاقة إلى تثبيت تلك الرؤية الناجزة بعد أن اكتشف خداع «جانيت» له، قائلاً لصفاء التي لم يفِ بعهده لها: «صدقَ مَن قال: الشرق شرق، والغرب غرب، ولن يلتقيا، أبداً».

وعلى النحو نفسه، أي بما يدلّ على الصورة الناجزة للغرب في العقل العربي، بل لدى الكثير من العرب، تعبّر «نوره»، في قصّة أمينة إسماعيل الأنصاري «خواطر فتاة صغيرة»[٨]، عن رغبتها في السفر إلى أوروبة، لا لتدرس فنّ التمثيل فحسب، بل لـ «تكوّن الصداقات كما تشاء وتتصرّف دون حسيب أو رقيب كما تفعل فتيات أوروبة المحظوظات». وفي القصّة نفسها يصف زوج مريم الغرب لنوره قائلاً: «لا تنخدعي يا نوره بما تشاهدينه من أفلام أمريكية تبيّن لك حياة الرفاهية هناك. الشباب في أوروبا تائهون وقد فقدوا كلّ شيء. فإمّا أن تجدينهم[٩] منطرحين على الطرقات كالمتسوّلين يعيشون في عالم خاصٍ بهم من جرّاء المخدّرات، وإما أن يلجؤوا إلى السرقة والقتل، وهناك آخرون لا يجدون خلاصهم إلا في الانتحار. هل تصدّقين أنّ أعلى نسبة انتحار موجودة عندهم. لقد حدّثتني إحدى الفتيات هناك عن حياتها. هي فتاة شابة، جميلة، وحرّة التصرّف، وتعمل لتكسب عيشها، قالت لي إنّها تركت منزل أسرتها مضطرة وهي في الثامنة عشر من عمرها واضطرت أن تؤمن عيشها بنفسها، وأن تحسّ بالوحدة

والخوف... لا سند لها ولا ملاذ واعترفت لي أنّها تخشى أن تموت دون أن يحسّ بها أحد. لا أحد هناك يحترم النساء ويقدّرهن».

وتقيم قصة كلثم جبر «وجع امرأة عربية»[١٠]، التي تحمل عنوان مجموعتها الثانية، موازنة بين المجتمع الذي تنتمي إليه بطلة القصة ومجتمع الغرب «لندن» دون أن تفصح عن صورة الأخير. غير أنّ الصورة التي تقدّمها هذه الشخصية لمدينتها المحمّلة بالتراب، اللاهبة، المثخنة بانتمائها القَبلي، الضائعة، كما تصفها، «الصامتة بالخارج الضاجّة بالداخل، حيث الرياح والترف والازدواجية»، تعبّر، على نحو ما، عن صورة الغرب النقيضة. وليست مفردات: التراب، واللهب، والضياع، سوى رموز لقيم، كما نرى، وليست ذات دلالات مادية فحسب. وتأسيساً على ذلك، فإنّ الغرب هو تلك المجتمعات الخالية من تلك القيم جميعها، والمتحرّرة منها، والتي تمثّل بالنسبة إلى الشخصية القصصية الصورة المفارقة لمجتمعها الذي آل بها إلى ذلك القلق الروحي الذي تعانيه، والذي دفعها إلى السفر إلى لندن بقصد العلاج.

وعلى نحوٍ إشاري تكشف قصة «ميلاد جديد»[١١]، لكلثم جبر أيضاً، عن نظرة الغرب إلى الشباب العربي بعامة، وإلى الفتيات العربيات بخاصّة، اللواتي تقودهن أقدارهن إلى الغرب، حيث يقول بائع الخبز لبطلة القصّة التي وقفت أمامه جامدة لأنّها لم تكن تحمل نقوداً لتدفعها إليه: «عربية جائعة ستعودين، جميعهن يفعلن ذلك وفي النهاية يركعن تحت الأقدام».

وتجتاح «لولوة»، في قصة وداد عبد اللطيف الكواري «النجاة»[١٢]، مشاعر برمٍ وضيق بلندن: «كل شيء قاتم في هذه المدينة الكئيبة. أناسها يتحرّكون كالأشباح، يتنفسون الدخان الأصفر بصمت. كلّ شيء هنا ساكن وصامت حتى أمطار يناير تتساقط بصمت»، ليس لأنها رأت من تلك المدينة ما يباسق هذه المشاعر في نفسها، بل لأن أمها طلبت إليها أن تحجز لها مقعداً في الطائرة مع ركاب الدرجة الأولى!.

وعلى نحو أكثر إفصاحاً عن هذه الصورة الناجزة، والقارة في الوعي العربي عن الغرب الذي يتجلّى في كثير من السرود العربية، القصصية والروائية، مكاناً للمتعة المحرّمة، يجد العربي فيه خلاصاً من سطوة الأعراف والقيم التي تضبط علاقات الرجل بالمرأة، تقدّم مجموعة د. أحمد عبد الملك المشار إليها آنفاً أكثر من مثال لذلك. إذ ينصرف «محمّد»، في قصّة «الخيانة الخريفية»، عن زوجته ويهملها لـ « يحتضن إحداهن في إحدى شقق لندن». وكثيراً ما كان حسن، في قصّة «الجبان»، يغادر قطر في رحلات ماجنة، حتى يعود محمّلاً بـ « الإيدز » إلى جسد زوجته. والصورة نفسها تبدو كذلك لعيني ناصر، في قصّة « رخصة الأنوثة»، الذي يقيم علاقة غير شرعية مع «جاكلين» الأمريكية، ويقامر بعشرات الألوف من الجنيهات في لندن، بينما كانت ثمّة « وشوشات من البعض الواقف متفرجاً على هذا العربي الثريّ». ويزرع خالد، في قصّة «الابنة البعيدة»، وهو يتابع تحصيله العلمي في إحدى الولايات الأمريكية، جنيناً في أحشاء «اليزابيث»، ثمّ يفرّ بجلده زاعماً انّه سيعود إليها بعد أن يرتّب أمور زواجه منها.

ولا يفارق الغرب صورته تلك في قصّة محسن الهاجري «أسرار منتحر»[١٣]، التي يصف السارد فيها أوروبة بالماجنة، والنتنة، و «حيث يسكن الشيطان ويرتع». وبقوله: « هناك تلذذت بمعاشرة الغواني الحسان من كلّ صنف ولون. ذقتُ أقداحاً من الخمر، تعجز أرقام ذاكرتي عن تخيّلها، حتى أصبحت سكّيراً عربيداً، أرتاد محلات المجون بشراهة. فعلت الفاحشة مع عدد من الشقراوات».

غير أنّ هذه الصورة للغرب لا تبدو وقفاً على الرجال وحدهم فحسب، بل هي كذلك في نظر بعض النساء أيضاً، فما إنْ تطأ قدما حنان، في قصّة «الضحية»[١٤]، أرض لندن، حتى تسارع إلى إقامة علاقات آثمة مع أكثر من رجل، ومن أبناء بلدها قطر: «سافرت مع ناصر (زوجها) ذات صيف إلى لندن وقضت أياماً سعيدة، وتعرفت على عبد الله، وخرجت معه مراراً

عندما يكون ناصر خارج المدينة يوقّع عقود أعماله، كما تعرفت على سعيد الطالب الذي يدرس الطبّ في إحدى الجامعات البريطانية، وذهبت معه إلى مدينته خارج لندن». وعلى النحو نفسه تتجلّى شخصية المرأة في قصّة جمال فايز «الشرنقة»[١٥] ، التي ما إنْ تغادر الطائرة، حتى تبدأ التحرر من ثيابها التي كانت تغطّيها، وتشدّ عليها خلال الرحلة، لتخرج من الطائرة «شبه عارية».

- هوامش:

(١) للتوسع، انظر: محمّد غانم الرميحي. «البترول والتغيّر الاجتماعي في الخليج العربي». ط١. مؤسسة الوحدة، الكويت ١٩٧٥. ص«٣١» وما بعد. و: فاروق العادلي. «دراسات أنثروبولوجية في المجتمع القطري». ط١. دار الكتاب الجامعي، القاهرة ١٩٨١. ص «١٨٠» وما بعد.

(٢) أنظر: د. محمد قافود وآخرين. «القصة القصيرة في قطر. دراسة فنية، اجتماعية». ط١. بحث د. حسن عيد: «صورة المجتمع القطري». ص «٢٠٣».

(٣) المرجع السابق، ص «٢١٦».

(٤) نوره السعد. «بائع الجرائد». ط١. مطابع الدوحة الحديثة، ١٩٨٩.

(٥) المصدر السابق.

(٦) أي: «جننت»، حيث يبدل أكثر أبناء الخليج الجيم ياء في منطوقهم العامي.

(٧) أي: «تبغي»، بمعنى «تريد».

(٨) شّمة الكواري. « نحن نزرع الحبّ». مركز شباب الدوحة، ١٩٩٥.

(٩) مجموعة كتّاب. «١٠ أصوات شابة». الهيئة العامة للشباب والرياضة، الدوحة ١٩٩٥.

(١٠) مجموعة كتّاب.« ٧ أصوات في القصّة القطرية الحديثة». وزارة الإعلام الدوحة ١٩٨٣.

(١١) كلثم جبر. «وجع امرأة عربية». دار أمنية، الدمام ١٩٩٣.

(١٢) كذا في الأصل، والصواب: «بائسون».

(١٣) د. أحمد عبد الملك. «الغرفة ٤٠٥». مؤسسة العهد، الدوحة ١٩٩٧.

ثمّة دراسات كثيرة في هذا المجال، منها:

جورج طرابيشي. «شرق وغرب، رجولة وأنوثة. دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية». نبيل سليمان. «وعي الذات والعالم، دراسات في الرواية العربية». د. عصام بهي. «الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة». وثمّة تلخيص مكثّف ودالٌ لأهمّ سمات النصوص الروائية العربية التي تناولت موضوع العلاقة بين العرب والغرب في كتاب عبد الله إبراهيم «المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناصّ والرؤى والدلالة». ١٩٩٠، في مقدّمة دراسته لقصّة المصري بهاء طاهر: «بالأمس حلمت بك».

(١٥) مجموعة كتّاب. «٧ أصوات في القصّة القطرية الحديثة».

(١٦) كذا في الأصل، والصواب: «أنفسهن».

(١٧) مجموعة كتّاب. «٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة».

(١٨) كذا في الأصل، والصواب: «تجديهم».

(١٩) كلثم جبر. «وجع امرأة عربية».

(٢٠) المصدر السابق.

(٢١) وداد عبد اللطيف الكواري. «للحزن أجنحة». المؤسسة العالمية للنشر، الدوحة ١٩٩٣.

(٢٢) محسن الهاجري. «البلاغ وقصص أخرى». د، ن. الدوحة ١٩٩٦.

(٢٣) د. أحمد عبد الملك. «الغرفة ٤٠٥».

(٢٤) جمال فايز «الرقص على حافة الجرح». دار الشرق، الدوحة ١٩٩٧.

يكشف هذا البحث عن مفهوم الدرجة الصفر للكتابة في الأصول الشعرية والنقدية عند العرب. وهو مفهوم يقوم على حضور القريب والمطابقة والمرئي ، والحقيقة ، والشعور ، والاتباع، والواضح ، والمعلوم والثابت. وغياب البعيد والانزياح ، واللا مرئي ، والمجاز ، واللاشعور والإبداع والغامض والمجهول ، والمنحول.

وبهذا المعنى نفهم دلالة تناقصه مع الحداثة ورفضه لأشكالها. وهو إذ يرفض الحداثة إنما يرفض الشك والتساؤل وحرية التعبير المطلقة ، والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله.

وبهذا المعنى أيضاً نفهم كيف أن الدرجة الصفر للكتابة تنفي الإبداع وتجعل من الشاعر أمر الناقد صوتاً يمزج الشعر أو النقد السابقين ، ويكررهما ويرددهما. ومن ثم فهي كتابة عاجزة عن كشف الكتابة الأدبيّة أو الشعريّة ، أو إدراك سمة الفردّية في الخطاب.

وممّا يفرضه الدرجة الصفر للكتابة إعطاء (المرجعيّة) أهميّة خيالية في التحليل ، فليست الظاهرة الأدبية وفقاً لهذه الكتابة هي النص، بل هي (المرجع) وعلى المرجع ينبغي أن يتركز الاهتمام في معالجة الظاهرة الأدبية ، وكلما احتكمنا إلى مرجع خارج عن النص وجدنا أنفسنا في طريق واضحة بينّة مألوفة. ومن المحقق أن هذه (المرجعّية) فرضت عزل الكلمة عن كلّ ارتباطاتها وعلاقاتها الداخلية المتبادلة مع غيرها. فالكلمة وفقاً للدرجة الصفر للكتابة ثابتة الدلالة ولها معنى سابق أو جاهز ، وبدءاً من هذا لمفهوم الذي يعريها من دلالتها الباطنة لا تقدم أن تنفتح لعلاقات وأشكال متعددة ، وبتعبير آخر لا تكون قبلة لاحتمالات تعبيرية تتساوى مع الباطن واحتمالاته.

الدرجة الصفر للكتابة

قراءة في موازنة الآمدي (٣٧١هـ)

بقلم: الدكتور تامر سلوم سلوم

يجمع معظم النقاد العرب المتقدمين على أن الشعر العربي الجاهلي وما قاربه في الزمن كان واحداً في أصوله وصياغته وطريقة تشكيله ، لكنّه بدءاً من العصر العباسي بدأ الشعر العربي «يفسد» فولد مع بشار بن برد ومن جاء بعده من المحدثين شعرُ دخيلُ وفاسد، كما يقول الآمدي: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ثمّ اتبعه أبو تمام ففسد شعره».[1] هذه الملاحظة

تفسر لنا اهتمام النقد العربي (بالمألوف) و (المعلوم) ورفض المجهول والخوف منه. المألوف هو الذي يساير التعلق (بالماضوية) من جهة والاهتمام (بالتقاليد) في مفهومها العربي من جهة أخرى. وبعبارة ثانية إن الموروث له قيمة لا يمكن أن تطغى عليها بسهولة قيمة أخرى. الاهتمام بالموروث يجعل الناقد أو الشارح يسرد آراء القدماء مهما ينكرها ويجعل الباحثين عموماً يعتزّون بمساندة القدماء في آرائهم. وفي هذا ما يفسر لنا كيف أن الناقد العربي لم يقدر أن يتكيف إلا مع هذه العناصر الثابتة المرتبطة بالتراث ولم يستطع أن يواجه شيئاً من خارج هذا التراث.

الناقد العربي القديم يستخدم موروثه لكي يفهم كل شيء، وما لا يشبه هذا الموروث لا يكون جديراً بأن يعطي أية قيمة. كأنه يشعر أن المجهول يهدد طاقته على الفهم، ويهدد موروثه الذي يرى فيه الكمال والعصمة.(٢)

وبهذا المعنى نفهم دلالة تناقضه مع الحداثة ورفضه لأشكالها. وهو إذ يرفض الحداثة إنما يرفض الشك والتساؤل وحرية التعبير المطلقة، والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله.

الماضي لا يهرم ، ولا يصير ماضياً وإنما هو حضور مطلق ، ومهمة الشاعر هي في أن يبقي هذا الأصل حاضراً ، أي بأن يستعيده ويكرره ، وأن يحارب السقوط أو البعد عن الأصل ويعزله وينفيه فالمثل الأعلى لا يكمن في الزمن الذي يأتي بل في الزمن الذي مضى ، وليس التقدم إلا هذه العودة الدائمة إلى الماضي الأصيل ، ولا يصح قبول التغير إلا شريطة أن لا يخلّ بالأصل ، أي أن يكون متوافقاً مع الماضي ، وأن يوجهه روح الأصل أو أن يحاكي بتعبير أدق نموذجاً سابقاً.

هناك نموذج شعري أول كامل. والتقدم في الشعر هو كتابة شعر يقترب كماله من هذا النموذج. فالكمال أو التقدم لا يكتشف وإنما يستعاد. والبحث ليس للاكتشاف بل للاستعادة.

وبهذا المعنى كانت الثقافة العربية في نشأتها وفي مستواها الذي هيمن وساد ثقافة اتباع وتقليد.[٣]

إن منحى «الماضوية» يقيّم الشعر على «نموذج» ثابت لا يتغير. وكل تمسك بالنموذج يتضمن الحرص على المشاكله والمماثلة والحفظ والتذكر والتكرار المستمر « ومن يتمسك بالنموذج لا يعني بما يمكن أن يحدث ، بل حدث أو تّم ، وبما يجعل هذا الذي حدث وتّم يستمر ويزداد رسوخاً. فالدافع هنا ليس دافعاً للتقدم في اتجاه ما يجهله ، وإنما هو دافع في اتجاه ما يعلمه لكي يستعيده. الحركة هنا ارتداد وليست انطلاقاً. بل إن من يتمسك بالنموذج وكاملة ، يفكر ويسلك ، مؤمناً أنه مسبوق بما يتعذر أو يستحيل تجاوزه»[٤]. ومن هنا كان أجود الشعر هو الأكثر تقليداً والأكثر اتباعاً لسنن المتقدمين وطرائقهم في الصياغة والتشكيل. وليس جمال الشعر إلا دقة الأخذ بالقديم ، وليست اتباعية هذا القديم إلا تجاوزاً للزمن وتغلباً عليه. فتقادم الزمن جدار يرتفع بين الشاعر القديم ومن يأتي بعده. إنه مسافة بعد. والاتباعية إستئصال لهذه المسافة بغية القرب من الأول.

الشعر القديم مثال يجب أن يحتذى. والعلاقة بين الشعر القديم والاقتداء به كالعلاقة بين المثال ومحاكاته. وهذا يعني أن "المحاكاة" جوهر العمل بالقديم.

وهذا الشعر القديم واضح غاية الوضوح لا يستدعى سؤالاً أو استفساراً. إنه يتطلب تقليده كما هو ، أي دون تعديل أو تغيير. فالشعر القديم كامل ، وهو لأنه كامل ثابت ، وهو إذاً الحقيقة المطلقة والمعرفة المطلقة. وبعبارة أخرى إن الشعر القديم مانع من غيره فهو معرفة تحجب غيرها مما تناقضها ولا تسمح بأي شعر جديد إلا إذا حولته عن وظيفته الأصلية وأعطته بعداً جديداً لا يتناقض معها. وكل خروج عن هذا النموذج المعروف باطل ، أو هو تطلع إلى ما بعده مما يتجاوزه أو يناقضه ، وإلى مالا يعرف. وفي هذا ما يفسر ضرورة الوقوف ضد

التساؤل والاكتشاف والإبداع على غير مثال. ويفسر أيضاً ضرورة حصر ماهية الشعر ومهمته وأداته فيها هو معلوم بالشعر القديم والابتعاد عن غير المعلوم.

اهتم الآمدي (ت٣٧١هـ) بتحليل الكتابة الشعرية وإبراز خصائصها ، وذلك إنطلاقاً من موازنته بين الشاعرين (أبي تمام والبحتري) ، وقد انتهى الآمدي إلى أن مجال الكتابة الشعرية هو مجال النموذج أو المثال الذي يتجسد فيما سماه النقاد العرب المتقدمون بعمود الشعر.

وعمود الشعر هو ثبات في نظام القصيدة وفي نظام التعبير عنها ، والشاعر – وفقاً لعمود الشعر يرضى بالمعنى الذي تضيفه العادة الإنسانية على الشاعر ، ولا يبحث عن معنى آخر. ومن هنا لا ينفصل عن التقليد والعادة ويصبح دوره في أن يوثق صلتنا بالتقاليد الفنية المشتركة الضيقة. أما أن نرى في الكون ما تحجبه عنا التقاليد أو نكتشف علاقة خفية ، أو أن نستعمل لغة أو مجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير فليست من مهمة الشاعر ، وفقاً لأنصار عمود الشعر ، ومن هنا يتجه أنصار عمود الشعر إلى:

١- التمسك بالحادثة. إذ أن هناك توافقاً بين الحادثة والشعر. بين الشاعر والواقع ، يوازيه توافق بين الشاعر والقارئ. وجوهر الشعر هو السير دائماً باتجاه الحادثة لا ضدها. والقصيدة سكون لا حركة ، ومقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية. ذلك ان الشعر العظيم هو الذي يتجه نحو الماضي ، وأن يحافظ على كل شيء مسبق وعلى الآراء والتقاليد المشتركة جميعاً.

٢- استخدام الكلمات وفقاً لدلالتها المألوفة بحيث تؤسس لغة وصف وتعبير وإيضاح لا لغة تساؤل وتغيير.

٣- إن الشعر انعكاس أو رسم.

٤- الرؤية الأفقية والنظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً أو وظائف بحيث تبدو العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية.

٥- التفكك البنائي والتركيب المباشر.

إن عمود الشعر باعتباره نموذجاً مسبقاً وأصلاً تقنياً قبلياً لا يستطيع أن يعلو على الشروط الشكلية ، لأنه مقيد بقيود شكلية ، وبقوانين حتمية معينة ، وبأوزان وإيقاعات محدودة، وكأن هذه الشروط حقائق أبدية أزلية لا يجوز تخطيها ولعل أوضح تحديدات العمود الشعري العربي وأشملها تحديد المرزوقي في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام ، فهو يحدده في سبعة مبادئ :

١- شرف المعنى وصحته.

٢- جزالة اللفظ واستقامته.

٣- الإصابة في الوصف.

٤- المقاربة في التشبيه.

٥- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن.

٦- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

٧- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة هي عمود الشعر.(٥)

وفي هذا الضوء نفهم لماذا اشترط هؤلاء في كل تجديد أن يكون متمشياً مع ذلك النموذج وأصله. فأبو عمرو بن العلاء يقول عن المحدثين «إنْ قالوا حسناً فقد سُبقوا إليه ، وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم»[٦]. ويقول ابن الأعرابي«إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان يشم يوماً ثم يذوي فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً». وكان إسحاق الموصلي يقول عن أبي نواس«هو كثير الخطأ وليس على طريق الشعراء» ومرة خاطب أبا تمام يلومه لأنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله«يافتى ما أشدّ ما تتكئ على نفسك.» ويصف الجرجاني في كتابه «الوساطة» نقاد الشعر المحدثين بأنهم فريق «يعم بالنقص كل محدث ولا يرى الشعر إلاّ القديم الجاهلي وما سلك به ذلك المنهج وأجرى على تلك الطريقة». وكان هؤلاء النقاد يسمون شعر بشار وأبي نواس وأضرابهما «ملحاً وطرفاً» وكانوا يستحسنون منه البيت بعد البيت استحسان النادرة" ، و «يجرونه مجرى الفكاهة» أما أبو تمام وأضرابه في نظرهم ، فلم يقرضوا بيتاً قط من الشعر إلا بالبعد[٧] ويعتبر الآمدي مثلاً بارزاً للدفاع عن عمود الشعر العربي. فهو من القائلين بخروج أبي تمام «إلى المحال» وإن شعره "ضد ما نطقت به العرب« واستعاراته في غاية القباحة والبعد عن الصواب». ورأى في الشعر القديم النموذج الأكمل للشعر العربي وأن إضافة أبي تمام وغيره من الشعراء المحدثين لم تستطيع أن تنتصر على الثبات الموروث، ثبات الأطر الجمالية والموضوعات والأساليب واللغة والأوزان أو ما نسميه «عمود الشعر العربي».

هذا الثبات مرتبط بصفات أنموذج مجرد قائم في الذهن. من هنا كان مضمون هذا المثال أو النموذج عند الآمدي يتكرر. ومن هنا أصبح جامداً وآلياً. راسخاً ومقدساً. شأنه في ذلك شأن اللغة التي تنقله كل إبداع أو تجديد فيها متحتم أو ينطلق بدءاً من مقاييس هذا الأنموذج وأشكاله.

إن في عمود الشعر ، كما كان يرى الآمدي ، ضماناً ليس للأصول الأولى فحسب بل للحاضر والمستقبل كذلك ، كلّ ما كتب في الماضي في مناخ من الكمال والعصمة. هكذا يصبح القديم حقيقة أولية تؤدي إلى اعتبار الشاعر القديم خالقاً أعطى له ، بامتياز خاص ، أن يكتشف منذ اللحظة الأولى ، أسرار الشعر والجمال كلها. ومن هنا كان للقديم في الحياة والذهنية العربيتين ، سحر يقتل عبقرية الحديث وجماله. فنحن قلّما نكتشف عظمة الأحياء بيننا ، وربما اكتشفناها بعد أن يدخلوا في الماضي. كأن الماضي مخلوق على مثال نفسه ، وكأنه نور بآياته يضيئنا ويحيينا[8].

ويصوغ الآمدي عناصر عمود الشعر حينما يتحدث عن فضل البحتري فيقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثاله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما أستعيرت له وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحتري»[9]

والبلاغة هي قوام هذه الطريقة ، ولهذا فإن أجود الشعر أبلغه ، ويحدد الآمدي البلاغة بأنها «إصابة المعنى ، وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة ، مستعملة سليمة من التكلف ، كافية، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية، فإن إتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن ، فذلك زائد في بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواة»[10].

وهذه هي طريقة العرب القديمة ، وطريقة البحتري ، وهي تغلب البلاغة أو اللفظ على المعنى. وهي على طرفي نقيض مع طريقة أبي تمام التي يصفها الآمدي بأنها تقوم على «لطيف المعاني ودقيقها والإبداع والإغراب فيها والإستنباط لها»[11].

والآمدي يقرر هنا أن هناك صياغة معينة أو تصوراً خاصاً يصح أن نسميه تصوراً شاعرياً. الشاعر يخرج المعنى ‹الموجود› إخراجاً خاصاً ويضيف إليه تفصيلات لم تكن معلومة واضحة من قبل. وبعبارة ثانية: إن الشاعر يقوم بعمله المؤثر من خلال الإرتباط بالقريب والمألوف والواضح أو بما يسمى ‹عمود الشعر›، المعنى مكشوف. هذه عبارة الآمدي في الموازنة. ويأتي ما نسميه حسن البيان والتأليف وروعة اللفظ فيزيد المعنى ‹المكشوف› بهاءً ورونقاً. يقول الآمدي: «وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابةً لم تكن وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحتري. ولهذا قال الناس: لشعره ديباجه، ولم يقولو ذلك في شعر أبي تمام وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه»[١٢].

ومن ثم خُيّل إلى الآمدي أن مادة الشعر لا تكون غير التقاليد الموروثة وما سمي عمود الشعر ، وأن المدلول الحيوي لأي سياق لا يذاق إلا في نطاق استجابته لما استقر في التقاليد الثابتة.

وهذه وجهة المطبوعين إلى عمود الشعر الذي يحفل بحلاوة اللفظ ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة ، وقرب المأتى وانكشاف المعاني. وهم الكتاب والأعراب والشعراء والمطبوعون وأهل البلاغة[١٣]. أو هي طريقة البحتري الذي جاء شعره أعرابياً مطبوعاً وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف[١٤].

وعبارات الآمدي بالغة الدلالة على ما أهمّ الذوق العربي ، ولم تكن الصورة الاستعارة والمعاني الغامضة وجهة مرموقة ، فإنّ صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق كانت آثر وأولي[١٥].

وفي هذا الضوء نفهم إعجاب الآمدي بشعر البحتري الذي ظل أميناً لأشكال التقليد وأساليبها الثابتة من نحو قوله في تعفية الرياح للديار:

أصبا الأصائل إن برقة منشد   تشكو اختلافك بالهبوب السرمدِ
لا تتعبي عرصاتها إنّ الهوى   ملقي على تلك الرسوم الهمّد
دمنٌ مواثل كالنجوم فإن عفت   فبأيّ نجم في الصبابة تهتدي

ويعلق عليها قائلاً: «مازلت أسمع الشيوخ من أهل العلم يقولون: إنهم ما سمعوا لمتقدم ولا متأخر في هذا المعنى أحسن من هذا البيت، ولا أبرع لفظاً، ولا أكثر ماء ولا رونقاً، ولا ألطف معنى». وقوله: «وقد قرأت شعراً كثيراً، في وصف الرياح وتعفيتها للديار، لشعراء الجاهلية والإسلام، فما سمعت بأحسن من هذا، ولا أعرف ولا أبدع»[١٦].

وقوله:

لقينا المغاني باللّوى فكأنما   لقينا الغواني الآنسات عواطلا
وقتل المحبينَ العيونُ ولم أكن   أظن الرسوم الدراسات قواتلا
هواجر شوق لو تشاء يد النوى   لجادت بمن تهوى فعادت أصائلا
ومذهب حبٍّ لم أجد عنه مذهباً   وشاغل بثٍّ لم أجد عنه شاغلا

يقول الآمدي: «وهذا الذي طلبته الشعراء، فأعجزها إدراكه، وما أحسن المعنى الصحيح إذا أتى به الطبع النقيّ، وكان قائله مخبراً بالأمر على ما هو، وذلك نحو قول البحتري:

وما أعرف الأطلال من بطن توضح   لطول تعفيها ولكن إخالها
إذا قلت: أنسى دار ليلى على البلى   تصور في أقصى ضميري مثالها
وكنت أرجّي وصلها عند هجرها   فقد بان مني هجرها ووصالها
فلا عهد إلا أن يعاود ذكرها   ولا وصل إلاّ أن يطيف خيالها

وهذا هو الشعر الذي لم تشن وجهة الاستعارة البعيدة ، ولا المعنى المتمحل»[18].

ويقول في نحو قوله :

أخيال عزة كيف زرت وعندنا ... أرق يشرد بالخيال الزائر
طيف ألمَّ بنا ونحن بمهمةٍ ... قفر يشق على الملمّ الخاطر
حتى إذا نزعوا الدجى وتسربلوا ... من نور هلهلة الصباح النائر
ورنوا إلى شعب الرحال بأعين ... يكسرن من نظر النعاس الفاتر
أهوى فأضعف بالتحية خلسة ... والشمس تلمع في جناح الطائر
سرنا ، وأنت مقيمة ولربما ... كان المقيم علاقة للسائر

«وهذا والله الكلام العربي ، والمذهب الذي يبعد على غيره أن يأتي بمثله»[19] ، أو « وهذا لعمري هو القول الذي لو ورده الظمآن لروي لكثرة مائة»[20] أو «ليس بينه وبين القلب حجاب»[21].

«وهذا هو الذي يأخذ بمجامع القلب ، ويستولي على النفس ، ومن حذق الشاعر أن يصور لك الأشياء بصورها ، ويعبر عنها بألفاظها المستعملة فيها واللائقة بها. وذلك مذهب البحتري وصناعته ، ولهذا كثر الماء والرونق في شعره ، وقالوا : لشعره ديباجة. وما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخرين غيره»[22].

أو يقول في نحول قوله :

عنت كبدي قسوة منك ما إن ... تزال تجدّد فيها ندوبا
وحملّت عندك ذنب المشيب ... حتى كأني ابتدعت المشيا
ومن يطلع شرف الأربعين ... يلاق من الشيب زوراً غريبا

«عهدي بالشيوخ من أهل العلم بالشعراء إذا تذكروا ما قيل في الشيب لا يقدمون على قوله :

«وحملت عندك ذنب المشيب»[23]

وغير ذلك من نحو قوله «وهذا إحسان البحتري الذي لا يفي ببراعة معناه شيء»[24] ومما لا مزيد على حسنه وجودته لفظاً ومعنى «فقد ترى هذه الفصاحة والبلاغة ، والألفاظ الحلوة المتمكنة والمعاني القريبة العجيبة»[25].

«وهذا معنى من أتقن المعاني وأحسنها» ، وقوله في شدّة ظلمة الليل

والليل في صبع الغراب كأنما ... هو في حلوكته وإن لم يتعب

حتى تجلى الصبح من جنباته ... كالماء يلمع في خلال الطحلب

«وهذا معنى ما سمعت في شعر قديم ولا محدث أحسن ولا أروع منه»[26]

وبهذا الفهم يعجب الآمدي بنماذج من شعر أبي تمام جاءت متمشية مع عمود الشعر العربي وأصوله أو غير مخالفة للطريقة التقليدية المألوفة. وبهذا يصبح التقليد والتكرار والتذكر في هذه النماذج ، وفقاً للآمدي ، أكثر أهمية من الاكتشاف والخلق. كقوله :

وإذا أراد الله نشر فضيلة ... طُوِيَتْ أتاحَ لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ما كان يعرف طيب عرف العود

أو قوله :

هي البدر يغنيها تودّد وجهها ... إلى كل من لاقت وإن لم تودد

أو ما أشبه من بدائعه حتى يفسر لنا ذلك مفسر بكلام عربي منثور. أما كان يكون هذا شاعراً محسناً يثابر شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره وتفسيره واستعارة معانية؟ فكيف وبدائعه مشهورة ومحاسنه متداولة ، ولم يأت إلاّ بأبلغ لفظ وأحسن سبك؟[27]

وقوله :

أرامة كنت مألف كل ريم ... لو استمتعت بالأنس القديم

أدار البؤس حسّنك التصابي ... إليّ فصرت جنات النعيم

لئن أصبحـــت ميدان السوافي لقد أصبحـــت مـــيدان الهموم
وممـــا ضـــرم البرحـاء أنـــي شكوت فما شكـــوت إلى رحيـــم
أظنّ الدمـــع في خدي سيبقى رسومـــاً من بكائـــي في الرسوم

« وهذا من أسهل كلامه وأسلس نظمه ، ومن أبعد قول من التكلف والتعسف ، وأشبه بكلام المطبوعين وأهل البلاغة»[٢٨]

وقد تمثل القاضي الجرجاني آراء الآمدي بحذق وذكاء فإذا عمود الشعر ذو أركان محددة هي:

١- شرف المعنى وصحته.

٢- جزالة اللفظ واستقامته.

٣- إصابة الوصف.

٤- المقاربة في التشبيه.

٥- الغزارة في البديهة.

٦- كثرة الأمثل السائرة والأبيات الشاردة.

قال: «ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[٢٩] وقد كان الآمدي صريحاً في مواقفه حين وجد أبا تمام قد خرج في محاولته على عمود الشعر ، أمّا الجرجاني فلم يصرح عن رأيه في صلة المتنبي بعمود الشعر، غير أنك تلمح من طرف خفي أن الشروط الستة التي وضعها تنطبق على المتنبي تماماً. فإذا طالعته بمعنى مستكره أو وصف غير مصيب أو استعارة مفرطة ، دعاك أن لا تحكم ببيت على

أبيات، وبشاذٍ مفرد على مستو غالب ، على أن الآمدي رفض اعتبار توليد المعاني أساساً في الشعر ، ولو أخذنا رأيه ذلك على علاته ، لوجدنا أبا الطيب أربى على أبي تمام وعلى كل شاعر آخر في هذا الباب ، ومع ذلك فإن الجرجاني خرج من هذا المأزق بقوله: «شرف المعنى وصحته فلم يعد من فرق بين أبي تمام والمتنبي إلا في التزام الأول منهما ، في إسراف ، كثرة التجنيس والمطابقة والاستعارة المفرطة ، على هذا فإن الجرجاني كان يتصور أن الصنعة البديعية هي الفارق الوحيد بين ما يسمى (عمود الشعر) وما هو خارج عنه ، أما عند الآمدي فقد كان الفرق بينهما أكبر من ذلك بكثير ، إذ لو سلمنا بحكم الآمدي ، لكان المتنبي في هذا الموقف كأبي تمام»[٣٠].

فالوضوح والتعبير المجرد القليل الصور الذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد إلى إمتاع الخيال أقرب إلى الذوق العام وآثر. فإن اتفق للقول إبداع واستعارة وجب أن ينظر إلى الاستعارة من خلال المناسبة التي أشار إليها الآمدي ؛ فقد جرت العرب ، كما يقول ،على أن تستعير المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه ؛ وهذه العبارة تؤكد ما تشير إليه عبارة القاضي الجرجاني السابقة ، فإذا تشابه وقع الأشياء وجب أن تؤيده المشابهة الخارجية إلى حدّ ما. ومن ثم تعلو كفة (الحقيقة) ، ويبزغ الوضوح ، وتحتفظ الأشياء بذاتها المنفصلة المستقلة ، ويستملح الشعراء الجري وراء التعبير المجرد الخالي من المجاز[٣١].

الكتابة عند الآمدي تحليلاً وإبداعاً لا تستطيع الابتعاد عن (المألوف) أو (المعتاد) ، وتنبع دائماً من تقليد أنموذج قديم ومضاهاته أو مطابقته.

هذا ما سيكون معلماً مشتركاً لدرجة الصفر الكتابية بحيث تبدأ الدرجة الصفر للكتابة بالبحث عن كتابة قائمة على (عمود الشعر العربي) أو على المطابقة والتواصل مع صيغ ثابتة موروثة ولغة محفوظة مقيدة بلغة التراث: فالتراث نقطة ثابته يدور حولها الشعراء. وهم يقلّون

قيمة بقدر ابتعادهم عن هذه النقطة. فالشعراء المخضرمون أقرب إلى الأصل ، أي أكثر قيمة ، من شعراء العهد الأموي ، وشعراء العقد الأموي أكثر قيمة من شعراء العهد العباسي ، وهؤلاء أكثر قيمة من الشعراء الذين أتوا بعدهم. وخير ما يعبر عن هذا المعنى كلمة لأبي عمر بن العلاء، يقول فيها: ((إنما نحن، فيمن مضى، كبقلٍ في أصول نخل طوال))[٣٢]

والواقع أن مبدأ المطابقة مع الواقع أو الفكرة يحكم التقويم الشعري في نقدنا العربي. ومبدأ المطابقة يشير إلى (مضاهاة الأصل أو النسج على منوال الأقدمين) ، كما كان يعبر أسلافنا؛ والقيمة بحسب هذه النظرة ، تابعة لدرجة النجاح في المضاهاة. ذلك أن التذوق هنا ، ينبع من تذكر النموذج القديم ، المثال الذي يضاهي. غير أن المطابقة مستحيلة، فنياً ، تتعذر من ناحية أعداد إنتاج الشيء الواحد ، بشكل واحد سواء كان هذا الشيء ، مثالاً في التاريخ (القصيدة القديمة الكلاسيكية) أو مثالاً في الطبيعة (زهرة ، أو شجرة) بل إن الأعمال التي تحقق المطابقة كالصور الفوتوغرافية مثلاً ، أو الأعمال المنسوخة لا تكون فنية بالمعنى الإبداعي الذي نتحدث عنه.

إن التوكيد على المطابقة ليس إلا توكيداً على موت الشعر فحين تتطابق المعاني والأشكال في الشعر ، عبر تاريخ الشعب ، لا تعود المسألة مسألة شعر نبدعه ، بل مسألة شعر نكرره. ويعني ذلك أننا نكون في حالة من موت الشعر.

ليس الجمال الشعري في الكلمة بحد ذاتها ، هو في طريقة استخدامها ، أي في الإنسان. الجمال إذن إضافة يقدمها الإنسان الخلاق. أو هو إبداع. الشعر في هذا المنظور غير موجود في الكلام وجود اللون أو الرائحة مثلاً ، في الزهرة ، بل هو من خارج يضفيه الشاعر على الكلمات بطريقة استخدامها ، وبطريقة تعبيره ، وهذا يؤدي إلى القول إن جمال القصيدة بعديٌّ وليس قبليّاً ، أي أنه نتيجة لا حقة وليس شيئاً مسبقاً. فالجمال الشعري يتكشف باستمرار في كل

قصيدة ومع كل قارئ ، فريداً ، وجديداً. هكذا تكون خاصية الشعر الأولى هي أنه لا يقلد أنموذجاً للجمال الشعري موجوداً بشكل أوّلاني أو مسبّق ، سواء اتخذ هذا التقليد شكل المحاكاة أو شكل المضاهاة ، إنّ خاصيته الأولى ، على العكس ، هي في الكشف عن جمال غير معروف. ولهذا فإن علم الجمال الشعري ، هو علم التغّير والاختلاف وليس علم جمال الثبات والمطابقة[٣٣]

الكتابة بهذا المعنى هي (أخلاق الشكل) ، هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب أن يموضع داخله (طبيعة لغته). هذا ما يجعل الكتابة مجالاً لرصد تطورات الوعي وتفاعلها مع كل ما هو موروث أو قائم ، ومن ثم يكون مفهوم (درجة الصفر) هو (التجويد) أو القدرة على نقل اللغة المشتركة إلى أعلى درجة من (الاكتمال) لتطابق ما يراد التعبير عنه ، أي جعل الأدب قريباً من الحياد ومن الصمت.[٣٤]

ويمكن القول إن الدرجة الصفر للكتابة بالنسبة إلى نقدنا العربي التقليدي هي المعنى الذي يقبله العقل العام ويفهمه ، والذي يعبر عنه بطريقة معروفة (باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله). وإذا كان الإبداع (إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله[٣٥]. فإن الدرجة الصفر للكتابة تنفي الإبداع ، وتجعل من الشاعر صوتاً يمزج الشعر السابق ويكرره ويردّده بحيث يأتي الشعر (كسبيكةٍ مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن) ، أو (كطيب يركب من أخلاط كثيرة)[٣٦].

من هنا نعرف لماذا يقول ابن الأعرابي مشيراً إلى شعر أبي تمام ((إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل))[٣٧].وتكثر في كتب النقد التي تهاجم أبا تمام ، خصوصاً في الموازنة ، عبارات مثل (شعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة) ، (زال عن النهج المعروف والسنن المألوف) ، (ويخرج إلى المحال) ، (عدل عن

المحجة) ، (عدل في شعره عن مذاهب العرب إلى الاستعارات البعيدة ، المخرجة الكلام إلى الخطأ أو الإحالة)، (غرابة مذهبة)).

ومثل هذا النقد يفسر مدى الحدة في غضب النقاد على أبي تمام ، حتى ليوحي بأنهم كانوا يعتبرون شعره كأنه وباءً يصيب الذهن العربي.

لهوراس كلمة يقول فيها: (كان آباؤنا خيراً منا ، وآباؤهم خيراً منهم ، ونحن خيرٌ ممن سيأتون بعدنا). تلخص هذه الكلمة إذا أعطيناها دلالة شعرية (الدرجة الصفر للكتابة) عند الآمدي. ففي التحليلات التي قدمها الآمدي في (الموازنة إحالات صريحة إلى التقليد والماضي ، فلكل شيء جذوره فيها ، وكل شيء يستمد قوته منهما ، وهو يحرص قبل كل شيء على الاستشهاد بمقاييس واحكام جاهزة. وهي تحليلات تستمد مرتكزاتها من القبول لكتابات نقدية سائدة ، وتبني على تعميم التحليل وتعمل على تحويله إلى عملية تقنين وإرشاد ، ومن ثم فهي عاجزة عن الكشف عن الكتابة الأدبية أو الشعرية أو إدراك سمة الفردية في الخطاب.

ويقرر الآمدي استناداً إلى منهجه في التحليل أن الظاهرة الأدبية تستوي في علاقات النص (بمرجع) خارجه. ولقد أعطى الآمدي (المرجع) أهمية خيالية في التحليل ، فليست الظاهرة الأدبية عنده هي النص، بل هي (المرجع) وعلى المرجع ينبغي أن يتركز الاهتمام في معالجة الظاهرة الأدبية ، وكلما احتكمنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية وجدنا أنفسنا في طريق واضحة بينة.

ومما تفرضة (المرجعية) عزل الكلمة عن كل إرتباطاتها وعلاقاتها الداخلية المتبادلة مع غيرها. فالكلمة ، وفقاً للآمدي ، ثابتة الدلالة ولها معنى سابق أو جاهز. وهي بمثابة الإناء الذي يحمل شيئاً. هي ، أساساً ، وظيفة وفائدة. ولذلك لا تؤخذ لذاتها وإنما لوظيفتها العلمية. فهي أداة أو وسيلة لاغير.

وبدءاً من المفهوم الذي يعريها من دلالتها الباطنة لا تقدر أن تنفتح لعلاقات وأشكال متعددة. وبتعبير آخر لا تكون قابلة لاحتمالات تعبيرية تتساوى مع الباطن واحتمالاته.

هكذا ، لكل نص مستويان: الظاهر المرئي ، والباطن اللامرئي. ليست الكلمات بحد ذاتها هي ما يكون النص ، أو ما يعطيه هويته ، بل هي الشحنة الانفعالية ، الفكرية. وما يهم في دراسة النص هو هذه الشحنة. وبما أن الجمالية التي تقوم على المعروف في جمالية مكررة ، فإن الإبداع يرى ما هيته الخاصة ، محتوى وشكلاً في الباطن (اللامرئي ، المجهول). ولهذا ليست عناصر التشكيل أو التأليف خارجية ، جاهزة (الوزن ، القافية) وإنما هي ، على العكس ، إملاء من باطن. فالباطن هو الذي يملي الظاهر ، والقول إن الظاهر (القاعدة) يجب أن يملي الباطن ، قتل لحركية الإبداع.

ليس الشكل ، والحالة هذه ، تنظيماً خارجياً لعناصر معينة ، وإنما هو تشكل بوصفه تبلوراً لحركة الباطن ، أو هو ظهور يتجلى به وفيه الباطن. وبما أن الظهور هو ظهور باطن معين ، فإن الشكل يمكن أن يصبح عاماً أو قاعدة ، وإنما الشكل هو نفسه تحرك يتبع حركة الظهور. إنّ الظهور نفسه متبلوراً ، أو متشكلاً.

لنقل: الشكل تمفصل كتابي بين الباطن والظاهر. أو هو ساحة لغوية خطّية بين المرئي واللامرئي.

وبما أن عمق القول يجيء من اللامرئي ، فإن شكل القول يجيء هو أيضاً من اللامرئي. الخارج وأشكاله تحقق جاهز. والشكل ، في التجربة الشعرية التي أعنيها ، لا يجيء من الجاهز بل يجيء من الباطن الذي لا يجهز أبداً ، بل الذي يظل احتمالاً وإنفتاحاً على التشكلات. وفي هذا ما يشير إلى أنّ القول الشعري لا يحاكي الحياة اليومية (الواقع) ولا الطبيعة.

لا ينقل القول الشعري ظاهر الطبيعة ، أو الحياة لأسباب:

أولاً – اللغة التي سمى بها الخالق الأشياء هي نفسها لغة خلاقة. الشاعر ، كمثل الصوفي يحذو حذو الخالق: يقول الأشياء كأنه يخلقها من جديد. دون ذلك يسجن القول وتسجن اللغة في تكرار المرئي المعروف ، مما لا جدوى فيه.

ثانياً – تكرار المرئي لا يوضحه. على العكس ، يشوهه ويحجبه.

ثالثاً – اللغة في التجربة الشعرية هي الوجود من حيث أنها رحم للخلق ، وتسمية له. والكتابة الخلاقة هي الحياة ، وليست مجرد تعبير عن الحياة. والحياة صيرورة وتحول. الكتابة هي كذلك صيرورة وتحول.

رابعاً – الخيال طاقة إبتكار للأشكال والصور ، طاقة تجديد لا يتجلى إبداع الباطن إلا بها. إنه ضوء الشاعر إلى العوالم الخفية. وهو ما يفجر طاقاته الكامنة. ولهذا يتجاوز الجانب القاعدي، المقنن في الحياة والكتابة ، ويهبط في حركية التجربة بقوة التخيل.

خامساً – من هنا ، حين أقول: شكل ، أقول: إبداع. والإبداع بوصفة فعلاً بادئاً يتجلى بالضرورة في شكل بادئ.

كيف نبتكر؟ لم لا يتشكل ، للمطلق ، شكل؟ تلك هي المسألة ، وذلك هو رهان التجربة الكتابية الشعرية.

فليست المسألة مسألة قاعدة أو ظاهر ، وإنما هي مسألة حركة ، وباطن.[٣٨]

ومما تفرضه المرجعية رفض كل (انزياح) أو انحراف وكل معنى (غامض) أو (ملتبس) أو (متعدد). والذي يميز النص الأدبي في تحليلات الآمدي هو دلالته العادية الواضحة التي تتجلى في الحرفية والمطابقة والمرئي والمشاهد. ومن هنا نقول إن الآمدي لم يكن يعيش في نصوصه، بل في الماضي أو التقليد الذي كان يتحرك داخله ويخلق به وفيه العالم الذي يحلم به. وكان المعتاد

الواضح ، والصورة القريبة المألوفة ، والمعاني الحقيقية المكشوفة مخابئ لدروبه وآفاقه. وفي ذلك تنبثق تحليلات الآمدي من معرفة ماضية مسبقة جاهزة مغلقة.

الكتابة عند الآمدي «نقل» لأنها عقلية وليست مكاشفة. إنها المضي لا الحضور، وأمس لا الآن، والهناك لا الهنا ، والجماعة أو المؤسسة لا الذات. وفي ضوء هذا الفهم لا ينظر الامدي إلى «اللغة» بوصفها أداة لاكتشاف الذات وإنما يعدّها وسيلة للاتصال أي بوصفها أداة إغتراب اجتماعي. مهمة الشاعر الجمال لا الكشف ، ذلك أن هذا الجمال هو نفسه الكشف ، لذلك لا يمكن تقويم تحليلات الآمدي دون أن نقرن هذا التقويم بـ «التقليد أو الماضي» والشعر هنا ليس عمل «صنع» سينمائي ، أي تحويلي ، بل هو كلام يقتضي التوصل بالوجود العادي والوعي العادي لكي يتمكن من السير بعيداً عبر القريب الواضح.

يمكن القول بتعبير آخر إن الدرجة الصفر للكتابة عند الآمدي هي الكتابة التي تقوم على الفكرة المسبقة أي التخطيط أو التصميم المسبق، وتخضع للإكراهات الآتية من العقل الرقيب والموضوعات ، ويعيد الكاتب دائماً إلى أناه المألوفة ، وإلى اللغة / السلطة. اللغة / الأداة. اللغة التي تقول الأشياء كما هي بشكل كامل ونهائي ، وعلاقتها معها هي علاقة فهم وإدراك وتقويم لا علاقة حب أو كشف أو خلق ، كما تعيده إلى الاهتمام الجمالي «بالمعنى التقليدي» والأخلاق «بالمعنى التقليدي».

إن الكتابة «الآمدية» كتابة محدودة نستطيع أن نؤطرها. والسرّ في ذلك أنها تنقل تجربة في المعلوم الواضح شأن الكتابة الفقهية أو الشرعية التي تنقل تجربة في الظاهر العقلاني. وتنحصر قوة اللغة المحدودة هنا في أنها تنقلنا إلى عالم يقيني واضح أو في كونها تكشف لنا عن المقول المعاد المكرر ، وحيث نريد أن نصل إليه نصل بطريقة النقل والتذكر والقياس والمنطق.

توضح لنا هذه الخاصية أن الخطاب الشعري الحق ، وفقاً للآمدي ، ليس الخطاب المبهم الغامض الذي ينقل تجربة في المجهول أو في الباطن الخفي ، وليس دخولاً في عتمة الأشياء أو التيه وأنه على العكس دخول في الواضح والبداهة أبداً ، وبهذا المعنى تُعارض تحليلاتُ الآمدي المعروفةُ ، الشعرية باعتبارها هروباً دائماً من الفضاء الذي يفرض إكراهات الحياة اليومية العديدة المتنوعة ، أو باعتبارها رؤية شفافة للعالم تتوطن أغواره فيما وراء العقلانية ومنطقها،وحدساً بما لا نراه بالعالم غير المرئي، بفهم الإشارة قبل أن نفهم الإشارة.

للدرجة الصفر للكتابة عند الآمدي منحى آخر يتمثل في الثنائية الحادة بين الألفاظ والمعاني ، تلك الثنائية التي تعمقت ضمائر البلغاء والنقاد وأدّت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبي ومحتواه ، وما ترتب على ذلك من النظر إلى الصورة الفنية باعتبارها جانباً من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها.

ومن المحقق أن الخصومة حول اللفظ والمعنى اشتدت متأثرة بعاملين:

أولهما: مبدأ الأولية الجاهلية و الأولية العربية، وثانيهما: ظهور أبي تمام بمذهب جديد في الشعر يقوم على الصنعة وتدقيق المعاني.

هذه الأولية الجاهلية أصبحت عند الجاحظ أولية عربية. فالعرب في نظر الجاحظ أول الأمم شعراً ولغة وجنساً والشعر عندهم (طبع عجيب) أو هو (خطوة) وغريزة وعرق والغريزة الشعرية والعِرق العربي هو وحده ، عرق الشعر ، وهو قسمة من الله ومشيئة وهو مقصور على العرب وحدهم ، وفي هذا يقول: ((إن فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب))[٣٩] ولهذا فإن الشعر العربي لا يترجم ويقول الجاحظ: ((والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حوّل تقطع وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موقع التعجب ، لا كالكلام المنثور والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر وقد نقلت

كتب الهند وترجمة حكم اليونان وحوّلت آداب الفرس. فبعضها إزداد حسناً وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الموزون مع إنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ومن قرن إلى قرن ومن لسان إلى لسان حتى انتهت إلينا وكنا آخر من ورثها ونظر فيها»[٤٠] ويتضمن هذا النص نتائج يعنينا منها هنا:

١- بما أن الشعر غريزة ، والغريزة المعنية هي الغريزة العربية ، فإن الشعر العربي ليس «مضموناً» أو «معاني» ، والعرب لم يبتكروا المعاني وإنما نقلوها عن الأمم التي سبقتهم.

وهذا ما يفسر موقف الجاحظ من المعاني وقوله عنها « إنها مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني ، وإلحاحه على أن الشأن إنما هو في إقامة الوزن وتخير اللفظ»[٤١].

٢- الشعر في خصيصة الوزن. والوزن هو نفسه خصيصة عربية ، لأنه خصيصة اللغة العربية، وحدها ، بين اللغات جميعاً. فالوزن هو ، إذن ، معجزة الشعر العربي واللغة العربية.

٣- كل ترجمة أو نقل أو تحويل يعني القضاء على هذه الخصيصة ، أي على موطن الجمال وموضع التعجب. وهكذا فإنّ الشعر العربي «حين يحول يتهافت»[٤٢].

وليس غريباً في هذا المنظور أن يميز الجاحظ بين الأعراب والمولدين وأن يعلن أن غريزة الشعر تتحقق على وجهها الأكمل في الأعرابي فـ «من تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر أعرابياً» وأن البديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ،وأربت على كل لسان ،وأن

بلاد الأعراب الخلص معدن الفصاحة التامة. وللفصاحة مجرى معين كما يعبر الجاحظ. ذلك أن البلاغة ليست مجرد الفهم وإنما هي الإيصال والفهم بمقتضى الفصاحة العربية وأصولها.

والفصاحة لغةٌ لا فكرٌ أي لفظ لا معنى أو هي كما يقال اليوم شكلٌ لا مضمون. ومن هنا يميز الجاحظ بين اللفظ والمعنى ويجعل الأهمية الأولى للفظ. ذلك أن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير(٤٣).

ولم يفصل الجاحظ بين اللفظ والمعنى إلا ليؤكد فرادة اللغة العربية وتميزها. وكأنه أراد أن يقول: إن الإنسان لا يتميز بالمعاني التي يعبر عنها. بل باللغة التي يعبر بها. فالمعاني عامة مشتركة أما اللفظ فمقصور خاص والقيمة الأخيرة لثقافة شعب ما تنبع مما هو خاص به ، ومقصور عليه، لا مما هو مشترك. إذ لا سبيل إلى معرفة امتيازه وتفرده الثقافيين أي عبقريته الخاصة إلا بمعرفة الشيء الذي يميزه عن سواه. وهذا الشيء بالنسبة للعرب هو اللغة ، أو بتحديد أدق هو الشعر.

إنطلاقاً من الفصل بين اللفظ والمعنى يؤكد الجاحظ القضايا التالية:

أولاً: مشاعية المعاني ولا نهايتها ، حتى أن الجاحظ يكاد أن يوحي بالقول إلى أن المعاني ليست موضع جدل ؛ فهي تشبه الهواء الذي يستنشقه الجميع ولذلك ليست المسألة أن نسأل ماذا قال الشاعر ؟ بل أن نسأل: كيف قال؟ إن المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية وأسماء المعاني (الألفاظ) مقصورة معدودة ومحصلة محدودة لهذا فإن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ. وعلى هذا تترتب نتيجتان: الولى ليس هناك أحد من الشعراء أحق بالمعاني من غيره إذ لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام ، وفي

معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلاّ وكلّ من جاء من الشعراء من بعده ، أو معه ، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه ، أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكاً فيه ، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه ، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط ، وقال إنه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأول هذا إذا قرعوه به[٤٤]

والثانية هي أن المعاني ثابتة أبداً صالحة أبداً كالألفاظ. فليس في الأرض لفظ يسقط البتة ، ولا معنى يبور حتى لا يصلح لمكان من الأماكن.[٤٥] وهذا يعني أنه لا عيب في ترداد المعاني وبعض الألفاظ فما «سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عياً»[٤٦]

ثانياً: المشاكلة بين المعاني وألفاظها. ولئن كانت المعاني مشاعاً أو مبسوطة ، فإن على الألفاظ أن تكون هي كذلك مبسوطة ، وهكذا لا يحق للشاعر أن يهذب لفظه جيداً وينقحه ويصفيه ويروقه حتى لا ينطق إلا بلب اللب، واللفظ الذي قد حذف فضوله وأسقط زوائده حتى عاد خالصاً لا شوب فيه ، فإنه إن فعل ذلك لن يفهم عنه إلاّ بأن يجدّد لهم أفهاماً مراراً وتكراراً ، لأن الناس كلهم قد تعودوا المبسوط من الكلام وصارت أفهامهم لا تزيد عن عاداتهم[٤٧]

والمشاكله بين الألفاظ والمعاني تتضمن مشاكلة بين اللفظ والغرض الذي يحمله المعنى: لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ. ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء فالسخيف للسخيف والخفيف للخفيف والجزل للجزل ، والإفصاح في موضع الإفصاح ، والكناية في موضع الكناية والاسترسال في موضع الاسترسال وإذا كان موضع الحديث على إنه مضحك وملهٍ

ودخل في باب المزاح والطيب فاستعملت فيه الأعراب انقلب عن جهته. وإذا كان في لفظه سخف ، وأبدلت السخافة بالجدالة صار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكربها[٤٨] ومن هنا كان الإعراب يفسد نوادر المولدين كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبته تلك الصورة ، وذلك المخرج ، وتلك اللغة ، وتلك العادة. فإذا دخلت على هذا الأمر الذي إنما ضحك بسخفه وبعض كلام العجمية الذي فيه حروف الإعراب والتحقيق والتثقيل، وحولته إلى صورة ألفاظ الأعراب الفصحاء وأهل المروءة والنجابة ، إنقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدلت صورته.

وهذه المشكلة النوعية بين اللفظ والغرض تقترن بمشاكله كمية بين أقدار المعاني وأقدار الألفاظ ،وإنما الألفاظ على أقدار المعاني فكثيرها لكثيرها وقليلها لقليلها والمعاني المفردة البائنة بصورها وجهاتها تحتاج من الألفاظ إلى أقل من المعاني المشتركة والجهات الملتبسة[٥٠]

ثالثاً: الشكلية أو الأسلوبية ، وهي براعة الشاعر الخاصّة وفرادة الطريقة التي يعبر بها: لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم ، وكذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام منثور وكل شاعر في الأرض وصاحب كلام موزون ، فلابد أن يكون قد لهج وألّف ألفاظاً بأعيانها ليديرها في كلامه وإن كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللفظ[٥١] (لكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلاً بينها وبين تلك الصناعة)[٥٢] والنتيجة التي يصل إليها الجاحظ هي (لكل صناعة شكل)[٥٣] ولعل خير ما يوضح هذه الشكلية التي يقول بها الجاحظ مثل يضربه فيشبه المعنى بالجارية ، واللفظ بالثوب فالجارية موجودة بقوة الحياة والواقع. وإنما الشأن في كيفية عرضها وإبرازها (فصارت الألفاظ في معنى المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري)[٥٤]. فالشكلية لا تعني

التكلف والمبالغة والتعقيد ممّا يطمس حسن المعنى تماماً كما تطمس الثياب المفرطة حسن الجارية.

إن الشكلية ، كما يفهمها الجاحظ ، ترادف الطبع أو هي الطبع بالذات. وأن يكون الشعراء مطبوعين يعني أن المعاني تأتيهم سهواً رهواً وتنثال عليهم الألفاظ إنثيالاً أي تتدفق عليهم عفواً بلا تكلف.[٥٥] أما الشعر الذي يقوم على المكابدة والتخير وإحالة الفكرة والمعاناة فينظر إليه كأنه إفساد للشعر العربي.[٥٦] ومن هنا أخذ الجاحظ يدافع عن تمسك العرب بتقاليدهم ومتابعة الماضي في أصوله ومناهجه وإنكار كل إبداع أو تجدد. ويحلل ظاهرة التقليد فيقول « إنها «ألف دين الآباء» و «الأنس بما لا يعرفون غيره وهذا لا سبيل إلى دفعه أو التخلي عنه ولا يحسن علاجه جالينوس.»[٥٧] وقد تبلور الفصل بين الألفاظ والمعاني عند الآمدي الذي ألح على حسن الصياغة وحاول من خلالها فهم الشعر العربي فهماً يبعده عن أشكال الصنعة والتعقيد ، كما ألح على وضوح المعنى الشعري والابتعاد عن أشكال الغموض ، وما لها من إيحاءات أو دلالات عربية غير معروفة ولا مفهومة ، وانقسم النص الشعري نتيجة لذلك قسمة واضحة فأصبح هناك معنى قائم بذاته بمثابة أوجه الدلالة على ذلك المعنى ، ولكن المعنى مستقلاً عنها يمكن فصله عن كل ما يدل عليه من أشكال الصياغة أو التعبير. لقد كان المثل الأعلى للشعر عند الآمدي هو جودة اللفظ وحسن السبك وكثرة الماء وصحة التأليف ، والآمدي في ذلك يمثلّ ذوق المدرسة العربية في نقد الشعر التي تسلم بأسبقية المعاني القائمة في النفس على الألفاظ الدالة عليها في النطق.

قالوا: وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب وصاحب النثر ، لأن الشعر أجوده أبلغه. والبلاغة هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبه مستعمله سليمة من التكلف.[٥٨] وذهب إلى أن صحة التأليف في الشعر هي أقوى دعائمه. فكل من كان أصح تأليفاً

كان أقوم بتلك الصناعة ممن أضطرب تأليفه.[٥٩] وحاول الآمدي أن يدعم فكرته هذه بتقديم سند فلسفي لها استمده من أفكار أرسطو على العلل الأربع التي تتشكل تبعاً لهذه الأشياء أعني العلة الهيولانية والعلة الفاعلة والعلة الصورية والعلة الغنائية (التمامية).

وكذلك الصانع المخلوق في مصنوعاته التي علمه الله عز وجل إياها: لا تستقيم له وتجود إلا بهذه الأشياء الأربعة، وهي: آلة يستجيدها ويتخيّرها مثل خشب النجار، وفضة الصائغ وآجرّ البناء، وألفاظ الشاعر والخطيب، وهذه هي العلة الهيولانية.

ثم إصابة الغرض فيما يقصد الصانع صنعته وهي العلة الصورية.

ثم صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب وهي العلة الفاعلة.

ثم أن ينتهي الصائغ إلى تمام صنعته من غير نقص منها ولا زيادة عليها، وهي العلة التماميه.

فهذا قول جامع لكل الصناعات والمخلوقات.

فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث في صنعته معنى لطيفاً مستغرباً كما قلنا في الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض فذلك زائد في حسن صنعته وجودتها، وإلا فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها.

المعنى أوّلاً ثم تأتي الصياغة الشعرية ثانياً فتّلون هذا المعنى أو تجعل تأثرنا به أقوى.

ومن أجل أن يحقق الشاعر المعنى الذي يستحق الإعجاب يضيف غير قليل من الصياغة الحسنه أو الماء أو الرونق الذي يحبب إلينا هذا المعنى ويزيد تعلقنا به. وفي هذا الضوء يعجب الآمدي في قول البحتري في وصف محو الرياح للديار:

أصبا الأصائل إن برقة منشدِ   تشكو اختلافك بالهبوب السرمدِ

ويقول: «مازلت أسمع الشيوخ من أهل العلم بالشعر يقولون: إنهم ما سمعوا لمتقدم ولا متأخر في هذا المعنى أحسن من هذا البيت، ولا أبرع ألفاظاً ولا أكثر ماءً ولا رونقاً، ولا ألطف

معنى»[61] ونستطيع أن نقول: إن فصاحة الألفاظ في صحة التأليف أو في حسن صورة أو بيان ترجمة لكلمة الجاحظ المشهورة: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي وإنما الشعر صياغة وجنس من التصوير»، وكأنّ الآمدي والجاحظ يعنيان أن إفهام المعنى لابد أن يكون إفهاماً مؤثراً. وبعبارة أخرى إن الشاعر يقوم بعمله المؤثر من خلال الارتباط بمظاهر من الصياغة الحسنه أو السبك الجيد. وهذا واضح خصوصاً في كتابة الموازنة. ويمكننا أن نستشهد لهذا الموقف من خلال الأمثلة: يقول البحتري في وصف الديار وساكنيها:

لقيت المغاني باللوى فكأنما ... لقينا الغواني الآنسات عواطلا
وقتل المحبين العيون ولم أكن ... أظن الرسوم الدارسات قواتلا
هواجر شوق لو تشاء يد النوى ... لجادت بمن تهوى فعادت أصائلا
ومذهب حبٍ لم أجد عنه مذهباً ... وشاغل بثٍّ لم أجد عنه شاغلا

المعنى أن خلوّ الديار وعفاءَها بعث في نفسه الأسى والشجى، ولكن الاستعارة أفهمتنا المعنى في أحسن قالب. لأن قتل الرسوم الدارسات لمحبيها لابدّ له من تأثير. والإحساس بالأسى والهجر قد لا يكون له تأثير فيصير بمنزلة ما لم يقع.

لدينا إذاً معنى سابق على الاستعارة، وتأتي الصياغة الحسنة فتخرج هذا المعنى فتبرزه بقوة ودقة أكبر ومن هنا نفهم قول الآمدي في هذه الأبيات: وهذا الذي طلبته الشعراء فأعجزها إدراكه[62] وفي هذا الضوء نفهم قول الآمدي إن قول البحتري هنا أولى بالجودة وأحلى في النفس وألوط بالقلب من قول أبي تمام على ما فيه من دقة وصنعة.[63]

وأشباه هذا مما نجده في شعر البحتري منثوراً متفرقاً في كتاب الموازنة كقوله «وهذا بيت حسبك به جودة وحسناً وبراعة وفصاحة»[64]

أو «هو غاية في جودته وبراعته وكثرة مائه»[65]

«وهذه أبيات كلها جيدة المعنى ، بارعة اللفظ حسنة السبك ، كثيرة الماء والرونق»[٦٦] و «انظر إلى هذا التصرف الحسن الألفاظ المختلفة في المعاني المتقاربة»[٦٧] و«وهذا – والله – الكلام العربي والمذهب الذي يبعد عن غيره أن يأتي بمثله»[٦٨]. «فقد ترى هذه الفصاحة والبلاغة والألفاظ الحلوة المتمكنة والمعاني القريبة العجيبة و «حسبك بهذا حسن لفظ وحلاوة نظم وصحة معنى» وهذا لعمري هو القول الذي لو ورده الضمآن لروي لكثرة مائة»[٦٦]

المعنى مكشوف، هذه عبارة الآمدي في الموازنة حيث يقول: «وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة وزيادة لم تعهد»[٧٠] وهي ترديد لعبارة الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق». حين نصل إلى هذه النتيجة يبدو مفهوم المعنى العادي في النقد العربي مضطرباً غير مقبول ، الناقد العربي ينظر إلى مثل قول أبي تمام:

رعته الفيافي بعدما كان حقبةً ..... رعاها وماء الروض ينهلّ ساكبه

فيقول إن الفيافي أضعفت الجمل وهذا واضح ملقى في الطريق وكل ما صنعه الشاعر هو أنه أضاف إلى هذا التعبير البسيط المبتذل زيادات طارئة من أجل أن يبدو أغرب من حقيقته الحرفية الأولى ، الناقد يخرج جانباً من المعنى الحرفي ويجعله أصلاً قوياً وكل شيء وراءه طلاء وتحسين أو تنميق له ، هذه هي النغمة التي يرددها النقاد جميعاً منذ الجاحظ[٧١]

وفي ضوء نظرية المعنى المكشوف ، والصياغة التي تحسنه ، أو في ضوء الصورة العارية والصورة المنمقة نفهم انحناء الآمدي الشديد نحو البحتري وإعجابه بنماذج من شعر أبي تمام جاءت صياغتها موافقة لمذهب الشعراء المطبوعين كقوله:

أظنّ الدمع في خـدّي سيُبقي ..... رسوماً من بكائي في الرسـوم

فهذا ، كما يقول الآمدي «من أسهل كلامه وأسلس نظمه من أبعد قول من التكلف والتعسف وأشبه بكلام المطبوعين وأهل البلاغة».[٧٢] وقوله:

قد مـــررنا بالدار وهي خــلاء فبكينا طلولها والرسومـــا

وســألنا ربوعهـــا فانصرفنـــا بشفاء وما سألنا حكيمـــا

وهذا معنى حسن وحلو ، ومذهب صحيـح قـد تقـدم النـاس فيـه.[٧٣] وإذا كـانت طريقـة الشاعر غير هذه الطريقة كانت عباراته مقصّرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها حتى تعتمد دقيـق المعاني من فلسفة اليونان وحكمة الهند أو أدب الفرس ، ويكـون أكـثر مـا يـورده منـها بألفـاظٍ متعسفة ونسج مضطرب ، قلنا له ، لا نسميك شاعراً ، ولا ندعوك بليغاً ، لأن طريقتك ليسـت علـى طريقـة العـرب ، ولا علـى مذاهبـهم فـإن سمّينـاك بذلـك لم نلحقـك بدرجـة البلغـاء ولا المحسنين الفصحاء وينبغي أن تعلم أن سوء التـأليف ، ورداءة اللفـظ ، يذهـب بطـلاوة المعنـى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طـول تـأمل. وهـذا مذهـب أبـي تمـام في معظـم شعره، وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ، ولا لفظ حسن ، كـان ذلـك مثـل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه. والآمـدي في هذا النص يفطـن إلى أن الشـعر غـير الفلسـفة. وإنمـا يرفـع الفلسـفة إلى مسـتوى الشـعر جمـال الصياغة. وإلاّ فقائلها لا يعتبر شاعراً ، بل فيلسوفاً والمعنـى اللطيـف الـذي لا تحسـن صياغتـه يكون «مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه».[٧٥] ومن أشـكال الدرجـة الصفـر للكتابـة عنـد الآمـدي محاربتـه للبعيـد ، والملتبـس ، والمتعـدد ، والغامض. ومن الأهمية بمكان هنا الإشارة إلى أن الغموض في شعرنا العربي يكتمل بجـواب أبـي تمام حين سأله أحدهم مرّةً : ««لماذا لا تقول ما يفهم؟ فرد عليه قائلاً لماذا لا تفهم ما يقال؟»»[٧٦] إن في هذا الكلام سؤالاً وجواباً ما يوضح مشكلة الغموض الـتي أثارهـا شـعر أبـي تمـام. القارئ يريد من الشاعر أن يقوده إلى أرض يعرفها ، أمّا الشاعر فيريد أن يكشـف للقارئ أرضاً جديـدة. أو بعبارة أخرى: لقد خلق أبو تمام لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغـة الحيـاة الشـعرية

السائدة. هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المعروفة. وجاءت صوره وتعابيره مغايرة للمألوف كذلك ، ومن هنا غموضه.[77]

هذا الغموض أو الكشف هو في نظر الصولي سّر امتياز أبي تمام وتفوقه على الشعراء ولجوئهم إليه واقتدائهم به فإن «من تبّحر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لائذاً به ، كما أن كل محسن بعد بشار لائذ ببشار ومنتسب إليه في أكثر إحسانه».[78]

وقد تفّهم بعض النقاد القدامى معنى الموقف الشعري الذي وقفه أبو تمام فتبنوه ودافعوا عنه ، فقد أكد بعضهم على دور السحر والغواية «أي الغموض» في الشعر وعلى أن «الشعر لا ينتهي إلى غاية» ، وأن «الشعر لمح تكفي إشارته» كما يقول البحتري. وردّ بعضهم الجمال في الشعر إلى أنه« يعمل عمل السحر في تأليف المتباين. يريك الحياة في الجماد. فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين».[79] ويضيف الجرجاني ما معناه أن التشبيهات بقدر ما تباعد بين الشيئين تكون إلى النفوس أعجب.[80] ويقول أبو هلال العسكري في شرحه لديوان أبي محجن الثقفي "من حق الشعر أن تكون ألفاظه كالوحي ومعانيه كالسحر". وفي هذا توكيد على أن الصور الشعريه يجب أن تكون غير مألوفة ، ومن مجال غير مألوف ، ويقول ابن السيد البطليوسي: «إذا أفرط الشاعر إفراط المحل ، وأغرق ، وقال ، ما لا يمكن أن يتوهم ويتحقق ، شهد له بالتقدم والبراعة» بين الذي دافعوا مباشرةً عن نهج أبي تمام أبو إسحاق الصابي الذي رأى في غموض الشعر قيمة أساسية تميزه عن النثر فهو يقول: «إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومة لأن الترسل ما وضح معناه وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة منه».[82] ومنهم الصولي صاحب كتاب أخبار أبي تمام ،الذي وصفه بأنه« رأس في الشعر مبتدئ لمذهب ، سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه حتى قيل: مذهب الطائي».[83] ، وكل حاذق بعده ينسب

إليه يقفي أثره وقد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، وأبو تمام أخذ نفسه ، وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره، وليس أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ، ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام.[٨٤] ويدعم آراءه بكلمة لعمار بن عقيل يقول فيها عن أبي تمام: ((لقد وجد ما أضلته الشعراء حتى كأنه كان مخبوءاً له)).[٨٥] ويقول المبرد: ((ما أشبه أبا تمام إلاّ بغائصٍ يخرج الدر))[٨٦] ويتهجم على ناقديه قائلاً: ((وليت أبا تماماً مني بعيب من يجل في علم الشعر قدره ، أو يحسن به عمله ، ولكنه مني بمن لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالإدّعاء.))[٨٧] ومن هذه الأحكام أن هؤلاء (البلداء الأغبياء)[٨٨] هم الذين يفسدون الشعر لكثرتهم ولكثرة ما يهرفون بما لا يعرفون. ولهذا يجب أن يسكت الجاهل ويتكلم العالم. وقد قالت الحكماء: ((لو سكت من لا يدري استراح الناس)).[٨٩] وقال بعض الأوائل: (لقد حسنت عندي (لا أدري) حتى أردت أقولها: فيما أدري)).[٩٠] هكذا يخرج أبو تمام من إطار الواضح القريب المألوف إلى إطار الغامض والبعيد. ومن هنا إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون ، حتى أنه يشبه لقاء الشاعر بالكلمة بلقاء زوجين عاشقين:

والشعر فرج ليست خصيصته ... طولَ الليالي إلا لمفترعه[٩١]

ويعني أبو تمام بالعذرية أن شعره ابتكار لا على مثال ، ولذلك فهو غامض يمتنع مثله على غيره ، ومن هنا يخدع الآخرين فهو بسيط بساطة الخلق ألإلهي ؛ لكنه صعب إلا على الخالق ، لا من حيث إبداعه وحسب ، بل من حيث تذوقه كذلك فتذوق الإبداع شأن الإبداع ممارسة أو هو ، كما يعبر أبو تمام شكل من أشكال إفتراع العذرية[٩٢]

البعيد الغامض غريب وبهذا الغموض وهذه الغرابة أعطى أبو تمام الشعر العربيّ أصباغاً لم تكن له ، وبهذا الغموض كانت كيمياء الشعر التي أعطت للكلمة معنىً جديداً ، شرارة

جديدةً هي شرارة الشعر الذي يعيد كل شيء إلى بدايته الأصلية ، ويقدّم للقارئ معنى متعدداً أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى ومن هناك منشأ الغموض ، وهذا ما فعله أبو تمام.

هذا التحول الذي أحدثه أبو تمام يسميه الآمدي وغيره من النقاد الأصوليين:

«أخطاء ، إخلالاً وإحالات وأغاليط في المعنى والألفاظ»[٩٣] ويصفونه بأنه «يريد البديع فيخرج إلى المحال».[٩٤] وهناك أمثلة كثيره يمكن إيرادها ، وكلها تؤكد على اتهام أبي تمام بالغموض أو الخروج عن المألوف ، وأنه لا يحتذي على مثال سابق. من هذا قول أبي تمام يصف عنق الفرس

هاديه جذع من الأراك وما — تحت الصّلا منه صخرة جلس

ويقول الآمدي «هذا من بعيد خطئه أن شّبه عنق الفرس بالجذع ثم قال: جذع من الأراك، ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً ؟ أو تشبه بها أعناق الخيل!» [٩٥] وكقول أبي تمام يصف الحلم:

رقيق حواشي الحلم أن حلمه — بكفيك ما ماريت في أنه برد

يعلق الآمدي على هذا البيت بقوله «هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت »والخطأ في هذا البيت ،كما يقول ، ظاهر ، لأنّي ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّةِ ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانه كما قال النابغة:

وأعظم أحلاماً وأكثر سيداً — وأفضل مشفوعاً إليه وشافعاً

وكما قال الفرزدق:

أحلامنا تزن الجبال رزانة — وتخالنا جنّاً إذا ما نجهل

وأيضاً فإن البرد لا يوصف بالرقة وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة، وإني لأعجب من اتباع البحتري إياه في البرد حيث يقول:

وليال كسين مـــن رقة الصيفِ فخّيلـــن أنـــهن بــــــرود

وأبو تمام لا يجهل أن هذا من أوصف الحلم ، ويعلم أنّ الشعراء إليه يقصدون ، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ(٩٦) ، ومن ذلك قوله يصف المرأة:

من الهيف لو أن الخلاخل صـيرت لها وشحاً ، جالت عليه الخلاخـــل

يعلق الآمدي على هذا البيت بقوله: «إن هذا الذي وصفه أبــو تمـام ضـد مـا نطقـت بـه العرب ، وهو من أقبح ما وصفت به النساء ، لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصـف بأنـها تعض في الأعضاء والسواعد وتضيق في الأسواق. فإذا جعل خلاخلها وشاحاً تجول عليها ، فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شانه أن يعض بالساق وشاحاً جـائلاً على جسدها».(٩٧)

فالشاعر ، وفقاً للآمدي ، لا يجوز أن يخرج عن المألوف أو الواضح أو القريـب ،وحـين يريد الشاعر أن يبتدع ما ليس موجوداً في القديم أو (يغرب) فإنه ذلك يوقعه في المحال.

وبهذه الدرجة الصفر للنقد يحـاكم الآمـدي أبـا تمـام في إبداعـه ، واتجاهـه إلى إقامـة علاقات احتمالية ولجوئه إلى المجاوز والتخير من ذلك قول أبي تمام:

أجدِرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤهـــا بالدمـــع أن تزداد طول وقـــود

يقول الآمدي «وهذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها ، لأن المعلـوم مـن شان الدمع أن يطفئ الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شـدة الوجـد ، ويعقـب الراحـة ، وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى ، فمن ذلك قول امرئ القيس:

وإن شافئي عـــبرةٌ مهراقةٌ فهل عند رسمٍ دارسٍ من معّـــولِ

وقول ذي الرمة:

لعل انحدار الدمـــع يعقب راحة من الوجد أو يشفي نجيَّ البلابـــل

وقول الفرزدق:

فقلت لها إن البكاء لراحـــة　　　به يشتفي من ظن أن لا تلاقيـــا

وهو كثير في أشعارهم ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى».(98)

وقوله:

أمر التجلّدَ بالتلذذ حرقـــةٌ　　　امـــرت جمود دموعه بسجـــــوم

ويعلق الآمدي بقوله: «جعل الحرقة آمرة للتّجلّد بالتّلذّذ، والحرقه الـتي يكـون معناهـا التّلذّذ تسقط التجلد البتة وتذهب به، فأما أن يجعله متلذّذاً فإنّ هذا من أحمق المعاني وأولاهـا بالاستحالة»(99) ويقول الآمدي في قول أبي تمام:

بكته بما أبكتـه أيـــام صـــــدرها　　　خـــليٌّ، وما يخلوله من جوى صدر

وقالت: أتنسى البدر؟ قلت تجلـــداً:　　　إذا الشمـــس لم تغرب فلا طلع البدر

فأذرت جماناً من دمـــوع نظامهـــــا　　　على النحـــــر إلا أن صائغها الشعر

وما الدمـــع ثـــان عزمـــتي ولـو انها　　　سقى خدهـــا من كل عـــين لها نهر

«والمذهب فيها غير مستحلى، ولا مشـتهى، وفيـها معنـى غـامض في الاحتجـاج عليـها يجوز أن يكون أراده».(100) ومن ذلك قول أبي تمام:

أترى الفراق يظن أني غافـــل　　　عنه وقد لمست يداه لمـــيسا

ويعلق الآمدي بقوله: «مازلت أسمع الشيوخ من أصحاب أبي تمـام المتعصبـين لـه دون من سواهم يقولون: أتراه أي شيء أراد أن يصنع بالفراق: يقطع يديه أو رجليه أو يصلبـه علـى جذع؟»(101)

وقوله:

ملطومة بالورد، أطلق طرفهـــا　　　في الخلق فهو مع المنون محكّـــم

ويعلق الأمدي بقوله: وقوله: ‹‹ملطومة بالورد ››يريد حمرة خدها. فلِمَ لَمْ يقل: مصفوعة بالقار، ويريد سواد شعرها، ومخبوطة بالشحم يريد امتلاء جسمها، ومضروبة بالقطن يريد بياضها، وإنما ذهب أبو تمام إلى قول أبي نواس:

‹وتلطم الورد بعناب›

وهذه كانت تلطم على الحقيقة في مأتم على ميت بأنامل مخضوبة الأطراف فجعلها عناباً تلطم به ورداً: فأتي بالظرف كله والحسن أجمعة والتشبيه على حقيقته. وجاء أبو تمام بالجهل على وجهه والحمق بأسره والخطأ بعينه.›[١٠٢] ومنها قول أبي تمام:

دار أجلّ الهوى من لم ألمَّ بها   في الركب إلا وعيني من منائحها

يقول الآمدي: وهذا لفظ محال عن وجهه: لأن ‹إلا› هاهنا تحقيق وإيجاب؛ فكيف يجوز أن يكون عينه في منائحها إذا لم يلم بها؟ وإنما وجه الكلام أن يقول ‹دار أجل الهوى عن أن ألمّ بها إلا وعيني من منائحها، أو أجل الهوى عن أن ألمّ بها وليس عيني من منائحها›[١٠٣] ومنها قول أبي تمام:

قد كنت معهوداً بأحسن ساكن   ثاو وأحسن دمنة ورسوم

يقول الآمدي: ‹والربع لا يكون رسماً إلا إذا فارقه ساكنوه، لأن الرسم هو الأثر الباقي بعد ساكنه›والصواب قول البحتري:

يا مغاني الأحباب صرت رسوماً   وغدا الدهر فيك عندي ملوماً

وقول امرئ القيس:

وهل عند رسم دارس من معّول ؟

قال ذلك لأن الرسم يكون دارساً وغير دارس.›[١٠٤] ومنها قول أبي تمام:

طلل الجميع لقد عفوت حميدا   وكفى على رزئي بذاك شهيدا

يقول الآمدي: «أراد وكفى بأنه مضى حميداً شاهداً على أني رزئت ، وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شاهداً على أنه مضى حميداً ، لأن حميداً مكن الطلل قد مضى، وليس بشاهد ولا معلوم ، ورزؤه؟! يظهر من تفجعه مشاهد معلوم ، فلأَنْ يكون الحاضر شاهداً على الغائب أولى من أن يكون الغائب شاهداً على الحاضر. فإن قيل: إنما أراد أن يستشهد على عظيم رزئه عند من لم يعلمه قيل: فمن لا يعلم قدر مرزئته الذي بعضها ظاهر عليه ، كيف يعلم ما مضى من حميد أمر الطلل حتى يكون ذلك شاهداً على هذا؟!

فإن قيل هذا إنما جاء به على القلب.

قيل: المتأخر لا يرخص له في القلب ، لأن القلب إنما جاء في كلام العرب على السهو ، والمتأخر إمّا يحتذي على أمثلتهم ويقتدي بهم ، وليس ينبغي له أن يتبعهم في ما سهوا فيه»[١٠٥]

ومنها قول أبي تمام:

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة   فلبّاه طلُّ الدمع يجري ووابله

يقول الآمدي: «أراد أنّ الشوق دعا ينصره فلباه الدمع بمعنى أن يخفف لا عج المشوق ويطفئ حرارته ، وهذا إنما هو نصرة للمشتاق على الشوق ، والدمع إنما هو حرب للشوق ، لأنه يثلمه ويتخونه ، ويكسر حده ، كما قال البحتري:

وبكاءُ الديار مما يردّ الشوق   ذكراً والحبَّ نضواً ضئيلاً

قوله: «يردّ الشوق ذكراً» أي يخففّه ويثلمه حتى يصير ذكراً لا يقلق ولا يزعج ، كإقلاق الشوق، وقوله «والحب نضواً» أي يصغره ويمحقه ، كما قال جرير:

فلما التقى الحيان ألقيتِ العصى   ومات الهوى لما أصيبت مقاتله

فلو كان الدمع ناصراً للشوق لكان يقوّيه ويزيد فيه. ألا ترى أنك تقول: قد ذبحني الشوق إليك فالشوق عدّو المشتاق ، وحربه ، والدمع سلمه لتخفيفه عنه ، وهو حرب للشوق ، وليس بهذا الخطأ خفاء»[106]

ومنها قول أبي تمام:

يكفيكه شوق يطـيل ظماءه   فـإذا سقاه سقاه سمّ الأسود

يقول الآمدي: «شوق يطيل ظماءه ، غلط لأن الشوق هو الظمأ نفسه ، ألا ترى أنك تقول: أنا عطشان إلى رؤيتك ، وظمآن ، ومشتاق بمعنى واحد ؟ فكيف يكون الشوق هو المطيل للظمآن ، وكيف يكون هو الساقي ، والمحبوب هو الذي يظمئ ويسقي؟ لا الشوق وهذا خطأ».[107] ومنها قول أبي تمام

أمر التجلّـد بالتلـذّذ حرقـة   أمرت جمود دموعه بسجـوم

هذا البيت من أحمق المعاني وأولاها بالاستحالة[108]

ومنها قول أبي تمام

من حرقه أطلقتها فرقـة أسرت   قلباً ومن غـزل في نحره عذل

يقول الآمدي: «قوله أسرت قلباً يعني الفرقة ، وهو معنى رديء لأن القلب إنما يأسره ويملكه شدة الحب لا الفراق. والفراق يفك أسر الحب ، وينسي الخليل خليله إذا إمتدّ به زمان».[109]

ألا ترى إلى قول الشاعر:

ينسي الخليلين طـول النأي بينهما   وتلتقي طـرق شتى فتأتلف

فهذا المعنى الصحيح المعروف ، فإن كان تقدم أبا تمام في هذا المعنى من تبعه وحذا حذوه ، فالرديء لا يؤتمّ به ، ومنها قول أبي تمام

هي فرقةٌ من صاحـبٍ لك ماجدٍ   فغـداً إذا بـهُ كـلِّ دمعٍ جامدِ

فافزع إلى ذخـــر الشـــؤون وعذبه　　فالدمع يُذهب بعضَ جهد الجـــاهد

وإذا فقدت أخـــاً ولم تفقــد لـــه　　دمعاً ولا صـــــبراً فلست بفاقـــد

يقول الآمدي: «قوله يذهب بعض جهد الجاهد. أي: بعض جـهد الحـزن الجـاهد أي الحـزن الذي جهدك هو الجاهد ولو كان استقام له أن يقول: بعض جهد المجهود لكان أحسن وأليـق. وقوله فلم تفقد له دمعاً ولا صبراً ، من أفحش الخطأ ، لأن الصابر لا يكون باكيـاً ، والبـاكي لا يكون صابراً ، فقد نسق بلفظه على لفظه ، وهما نعتـان متضـادان».(١١١) ثـم يقـول وذلـك خطـأ ظـاهر. ففسـد المعنـى وهـذا وأشـباهه الـذي قـال الشـيوخ فيـه «إنـه يريـد البديـع فيخـــرج إلى المحال».(١١٢) ومنها قول أبي تمام

فلويت بالموعود أعناق الـــورى　　وحطمت بالإنجاز ظهر الموعـــد

يقول الآمدي: «حطم ظهر الموعد بالإنجاز إستعارة قبيحة جداً. والمعنى أيضاً في غايـة الـرداءة، لأن إنجـاز الموعـد هـو تحقيقـه وتصحيحـه ، فجعـل أبـو تمـام في موضـع صحـة الوعـد حطـم ظهره.(١١٣) ثم يقول «ولا خفاء بفساد ما ذهب إليه».(١١٤)

ومنها قول أبي تمام:

تناولُ الفوتَ أيدي الموت قـــادرة　　إذا تناول سيفاً منهم بطـــل

يقول الآمدي: «تناول الفوت أيدي الموت" عويص من عويصاته وهو أيضاً محـال.(١١٥) وهـذا مـن تقعره الذي يخرجه إلى الخطأ ، وإنما قصد إلى ازدواج الكـلام في الفـوت والمـوت ، ولم يتـأمل المعنى»(١١٦) ومنها قول أبي تمام:

جثمت طيور الموت في أوكارهـــا　　فتركن طير العقل غير جثـــوم

يقول الآمدي: «قوله» جثمت طيور الموت في أوكارها» بيت رديء القسمة ، رديء المعنى ، لأنـه جعل طير الموت في أوكارها جاثمة: أي ساكنة لا ينفّرها شيء ، وطير العقل غير جثوم ، يعني

أنها نفرت فطارت ، يريد طيران عقولهم من شدة الروع».[117] ثم يقول «وطير العقل ليست بضد لطير الموت ، وإنما هي ضد لطير الجهل. وطير الحياة ضد لطير الموت.[118] ثم يقول: وهذه حاله في أكثر أوقاته فقد حمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤدي إليه التأديه الصحيحة عنه.»[119] ومنه قول أبي تمام

وليست ديات من دماء هرقتها ... حراماً ولكن من دماء القصائد

ويقول الآمدي: فأتي في هذا بأقبح ما يكون من الخطأ ، وأشنعه: وهجا ممدوحة وهذا أبو الحسن بن الهيثم ابن شبابه ظّن أنه ما دحه ، فإذا اسفك دماءها فقد محا ذلك كله ، وهدمه ، وأبطله وأماته ، وحسبه بهذا خطأً وجهلاً ، وتخليطاً وخروجً عن العادات في المجازات والاستعارات.[120] فإذا قيل هذا كله إنما جاء على الاستعارة لا على الحقيقة ، قيل: الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ، ولا تكون المعاني به متضادة ، متنافية ، ولهذا حدود إذا خرجت عنه سارت إلى الخطأ والفساد.[121] ونستطيع الآن أن نقرأ بعض مبادئ النقد التي يعتمدها الآمدي.[122]

١- الأول هو حقيقة العبارة وحقيقة وضعها ما تعبر عنه ، بحيث يتم التطابق بين العبارة كاسم والمعبر عنه كمسمى.

٢- والمبدأ الثاني هو اعتبار ما قالته العرب في القديم نمطاً معنوياً وشكلياً ، وهو بالضرورة مثال يجب أن يحتذى ، لأنه يمثل التعبير الأكمل عن المعاني.

٣- المبدأ الثالث هو قياس جودة الشعر المحدث بمدى حرصه على استمرارية النمط القديم واحتذائه له.

٤- المبدأ الرابع هو أنه لا يجوز للشاعر أن يخرج إلى غير المألوف فمجاله المألوف وحده.

٥- المبدأ الخامس هو أن كل استخدام لغير المألوف إنما هو إغراب لا يدخل في نطاق الذائقة العربية.

وحين يريد الشاعر أن يبتدع ما ليس موجوداً في القديم أو يزيد على القديم أو «يُغْرِبْ» فإن ذلك يخرجه إلى الخطأ.[١٢٣] والقاعدة في ذلك كما يقررها الآمدي هي التالية: إنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له، ويليق به، لأن الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق، فلا وجه لاستعارتها.[١٢٤] والمسألة كذلك في تحديد معنى «الفائدة» من الكلام. هل هي في الشعر نفسه في النثر.[١٢٥] وبهذه الحقيقة المباشرة الجامدة، يحاكم الآمدي ما يهدف أبو تمام بواسطته إلى التخيل إلى رسم الواقع؛[١٢٦] وفي ضوء هذه المبادئ النقدية ينظر الآمدي إلى الاستعارة في شعر أبي تمام ويرى أنها تخلق نوعاً من العلاقات الغريبة، وتفلت من المعتاد، وتشير إلى ما يتجاوزها، وتتجه نحو الغامض والمجهول والمعقد؛ ولهذا كانت باطلة فاسدة. يقول الآمدي: فمن قبيح استعاراته:

١- يا دهر قوم من أخدعيك فقد	أضججت هذا الأنام من خرقك
٢- سأشكر فرجة اللبب الرخيّ	ولين أخادع الدهر الأبيّ
٣- فضربت الشتاء في أخدعيه	ضربً غادرته عوداً ركوباً
٤- تروح علينا كل يوم وتغتدي	خطوب كأن الدهر منهن يصرع
٥- ألا لا يمدّ الدهر كفّاً بسيّءٍ	إلى مجتدي نصرٍ فيقطع من الزند
٦- والدهر ألأم من شرقت بلؤمه	إلاّ إذا أشرقته بكريم
٧- تحملت مالو حّمل الدهر شطره	لفكر دهراً أي عبأيه أثقل
٨- به أسلم المعروف بالشام بعدما	ثوى منذ أودى خالد وهو مرتد

٩- لو لم تفت مسن المجد مذ زمن   بالجود والبأس كان الجود قد خرفا

١٠- وكم أحرزت منكم على قبح قدها   صروف النوى من مرهف حسن القد

١١- وكأنّ فارسه يصّرف إذ بدا   في متنه ابناً للصباح الأبلق

وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه.(١٢٧) فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجار البين وصلها؟ وكيف تماشي هي مطلعها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟!

وفي الباب الذي عقده الآمدي في فضل البحتري يوضح الدرجة الصفر للكتابة بشكل آخر فيقول:

وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة، وغير منافرة لمعناها، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري.(١٢٩) والبلاغة هي قوام هذه الطريقة، ولهذا فإنّ أجود الشعر، كما يقول الآمدي، أبلغه، ويحدد البلاغة بأنها: "إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمه من التكلّف، كافية لاتبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاً يقف دون الغاية، وذلك كما قال البحتري:

والشعر لمح تكفي إشارته   وليس بالهذر طوّلت خطبه

فإذا اتفق، مع هذا، معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذك زائد في بهناء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عمّا سواه.(١٣٠) وهذه هي طريقة العرب القديمة، وطريقة البحتري، وهي تغلّب البلاغة واللفظ على المعنى، وهي على طرفي

نقيض مع طريقة أبي تمام التي يصفها الآمدي بأنها تقوم على لطيف المعاني ودقيقها والإبداع والإغراب فيها والاستنباط لها.[131]

وهذا يعني أن أبا تمام ليس شاعراً في (معظم شعره) بينما الشاعر هو البحتري: (وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسناً ورونقاً ، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحتري ، ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام.[132] وهكذا يربط الآمدي الشعر بالكلام ويقرر اتباعاً لمذهب الأوائل أن لكلام يقوم بنفسه.

لكن ما الطريقة التي سلكها الآمدي لتحقيق الدرجة الصفر للكتابة؟ لقد كانت تحليلاته مقرونة دائماً (بمرجع) سابق ، متقدم عليها ، دروبٌ متوقعةُ ، تلك التي تقودنا إلى المعلوم ، لذلك يقتضي السير فيها أن نتخلص أولاً من المجهول ومن مقولاته ومفهوماته ومن طرقة الإشارية ومن قيمة الخفّية الباطنية. والسبيل إلى ذلك هو أولاً في تعطيل (عين القلب أو فعلها)، وتتّبع نظرية المعنى المكشوف عند الآمدي ، وإلحاحه الدائم على حسن الصياغة أو السبك الجيد في شعر البحتري وتحليلاته لأخطاء أبي تمام ، وإحالاته وأغاليطه ، وصفٌ دقيقٌ لما ينبغي القيام به للسير في هذا الطريق. المسألة هي الوصول إلى المعلوم بتعطيل كلّ تأمل واستبصار أو كشفٍ ، فحقائق الأشياء ومعانيها تنحصر في ظاهرها ، وفي تصويرها تصويراً واقعياً كما تبدو لعين الوجه.

وبهذا المعنى كان الآمدي يرى بأن الشاعر الحاذق هو من (يصور الأشياء بصورها) ويلح على الجانب البصري من شعر الوصف "أو ما يسميه المعنى المشاهد" كقول البحتري:

لو ترانا عند الوداع وقد ورّد سكب الدموع ورد الخدود

(يريد أن الدموع إذا مرت على الخدود ورّدتها ، وهذا معنى صحيح مشاهد).[133] وكقوله :

تراءَوْك من أقصى السّماط فقّصــروا خطاهم وقد جازوا الستور وهم عجـل

وهذا من فاخر المدح ومصيب الوصف وفي اقتصاص مثل هذه الأحوال التي تشـاهد يظـهر حذق الشاعر وبراعته.(١٣٤)

وكذلك قوله":

وفيهن مشغولُ به الطرف هــاربُ بعينيه مـن لحظ المحبّ" المخالــسِ

يخبر عن غصن من البان مائـــد إذا اهتزّ في ضرب من الدلّ مائـــس

يقول الآمدي: وهذا نمط البحتري الحلو ، وإنما قال هارب بعينيه فخصـهما دون غيرهمـا لأن الحسن إنما هو في العين ، وعلاقة الحب إنما تكون عند النظر إلى العين.(١٣٥) ولهذا أيضاً حســن وصف صورة الدمع وتعلقه في المآقي من قوله:

نهــته رقبة الواشين حــــتى تعلّــق مــا يغيــض ومـا يســـيل

لأنه كما يقول الآمدي ((جار في عادات الناس ، مشاهد معلوم)).(١٣٦)

من هنا نفهم الدلالة في استبعاد النقاد العرب المتقدمين للمجهول ، والغامض ، والبعيـد، والمتكلف والغلو ، والمحال ، والمتناقض ، والممتنع فهذه عنـاصر هـدم وتغيير وتجـاوز ، تقـدم صوراً مبهمة غير واضحة ، أو غير مألوفة ، وتستند في تأثيرهـا علـى الإنسـان إلى مـا فيـه مـن الضعف ، فتنتصر إنطباعاته الحسية الخاطئة على أحكامه العقلية ، وهكذا يقـترب القريـب أو الواضـح أو المـألوف ويبتعـد البعيـد أو الغـامض أو المجـهول ، وهكـذا يبـدو الآمــدي يرفـض الغموض، والتنافر ، والغريب ، والمجـهول ، مؤكـداً أن الواضـح أو المـألوف هـو قـوام الرغبـة بالمعرفة ، لذلك هو قوام الشـعر ، وهـذا يعـني أن مهمـة الشـاعر ، وفقـاً للآمـدي ، ليسـت في اختراق الأشياء إلى مالا يرى وإنما هي في وصف الأشياء المرئية الحسية المشاهدة. مهمـة الشـاعر بعبارة ثانية هي نقل معان موجودة قبله ، يفسرها وينوع عليها ، وفي هــذا الضـوء نفـهم منـهج

الآمدي في نقده ، الذي كان ينطلق دائماً من هذا السؤال: إلى أي حد تتطابق معاني هذا الشاعر مع المعاني والأشياء التي أعرفها؟ وبقدر ما تكون المطابقة قويه أو صحيحة يكون الحكم إيجابياً والعكس صحيح.

وفي هذا سر اهتمام النقد القديم بصياغة الشعر ، أو صناعته ، ذلك أن المعاني والأفكار مطروحة في السوق ، كما كان الجاحظ يقول ، وعمل الشاعر لا يتناول الأفكار ، وإنما ينحصر في صياغتها أو على الأخص في إعادة صنعها وصياغتها ، هكذا كان عالم الشاعر العربي القديم منظوماً ويقينياً ، وكان نتاجه صورة من النظام واليقين.

ولكي تتحقق هذه المهمة لابد من أن تنتصر الحتمية على الحرية ، والضرورة على الإبداع، وألا يتجاوز الشعر حدود ما أبيح له. أن يرتضي بحدوده وبطرق التعبير القديمة ، وألاّ يطمح إلى تجاوزها.

تلك هي الدرجة الصفر للكتابة عند الآمدي ، وهي كتابة تتيح لنا في جميع الحالات أن نقرأ في ضوء آخر: غياباً وحضوراً :

غياب الدهش والحيرة ، وحضور اليقين والطمأنينة.

غياب البعيد ، وحضور القريب.

غياب الإنزياح ، وحضور المطابقة.

غياب اللا مرئي ، وحضور المرئي.

غياب المجاز ، وحضور الحقيقة.

غياب اللا شعور ، وحضور الشعور.

غياب الإبداع ، وحضور الاتباع.

غياب الغامض ، وحضور الواضح.

غياب المجهول ، وحضور المعلوم.

غياب المتحول ، وحضور الثابت.

هوامش البحث

(١) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد صقر ، دار المعارف بمصر - القاهرة ، ط٢ - ١٩٧٢ - ج١ ص:١٨.

(٢) أدونيس: الثابت والمتحول ، ط٥ - دار الفكر - بيروت - ١٩٨١ - ج١/٢٨.

(٣) الثابت والمتحول ١/٥٩.

(٤) الثابت والمتحول ١/١١٣.

(٥) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥١ ص٩.

(٦) أبو فرج الأصفهاني: الأغاني ، دار الكتب - بيروت. ج ١٧/١٢.

(٧) أدونيس: زمن الشعر - دار العودة - بيروت ، ط٢ - ١٩٧٨ ص:٤٨.

(٨) زمن الشعر ص/٣٦ - ٣٧.

(٩) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد صقر ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط٢ ١٩٧٢ - ج١ ص:٤٢٣.

(١٠) الموازنة ١/٤٢٤.

(١١) الموازنة ١/٤٢٠.

(١٢) الموازنة ١/٤٢٥.

(١٣) الموازنة ١ /٤.

(١٤) الموازنة ١ /٤.

(١٥) الموازنة ١ /٤–٥.

(١٦) الموازنة ١/٤٥٠–٤٩٨.

(١٧) الموازنة ١/٥١٧.

(١٨) الموازنة ١/٥٢٣–٥٢٤.

(١٩) الموازنة ٢/١٧٦–١٧٧.

(٢٠) الموازنة ٢/١٧٩.

(٢١) الموازنة ٢/١٨٠.

(٢٢) الموازنة ٢/١٩٩.

(٢٣) الموازنة ٢/٢٠٧.

(٢٤) الموازنة ٢/٢٣٢.

(٢٥) الموازنة ٢/٢٣٨.

(٢٦) الموازنة ٢/٣٠٣.

(٢٧) الموازنة ١/٤٢٢.

(٢٨) الموازنة ١/٤٧٨–٤٧٩.

(٢٩) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق أبي الفضل والبجاوي ، القاهرة ١٩٥١ ، ص/٣٣–٣٤.

(٣٠) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب - دار الأمانة ، مؤسسة الرسالة - بيروت ١٩٧١ ص/٣٢٢–٣٢٣.

(٣١) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ، مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٥٨ ص/١٨٧.

(٣٢) الثابت والمتحول ١/٧٧.

(٣٣) أدونيس: كلام البدايات - در الآداب - بيروت - ط١ ١٩٨٩ ص: ٢٩-٣٠.

(٣٤) رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة - الشركة المغربية للناشرين المتحدين - الرباط - المغرب - ط٣ - سنة ١٩٨٥ ص: ١٣.

(٣٥) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (٢/١) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٤ - دار الجيل - بيروت - ١٩٧٢ ، ج ٢ ص :١٧٧.

(٣٦) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر - القاهرة ، ١٩٥٦ ص: ١٠.

(٣٧) الصولي: أخبار أبي تمام ، طبعة المكتب التجاري ببيروت ص: ٢٤٤.

(٣٨) أدونيس: الصوفية والسريالية ، دار الساقي - بيروت - ط١ ١٩٩٢ ص: ٢٢٥ - ٢٢٧.

(٣٩) الجاحظ - الحيوان - تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة مصطفى البابي الحلبي - القاهرة ١٩٣٨ - ١٩٤٥ ج١ ص: ٧٤ - ٧٥.

(٤٠) الحيوان ١/٨٥.

(٤١) الحيوان ٣/١٣١ - ١٣٢.

(٤٢) الثابت والمتحول ٢/٤٨ - ٤٩.

(٤٣) الحيوان ٣/١٣١-١٣٢.

(٤٤) الحيوان ٣/٣١١.

(٤٥) الجاحظ: البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٦١ ص: ١٠٧-١٠٨.

(٤٦) البيان والتبيين ١/١١٨.

(٤٧) الحيوان ١/٨٩-٩٠.

(٤٨) الحيوان ٣/٣٩ وانظر البيان والتبيين ١/١٥٩.

(٤٩) الحيوان ١/٢٨٢.

(٥٠) الحيوان ٦/٨.

(٥١) الحيوان ٣/٣٦٦.

(٥٢) الحيوان ٣/٣٦٨.

(٥٣) الحيوان ٣/٣٦٩.

(٥٤) البيان والتبيين ١/٢٥٣.

(٥٥) البيان والتبيين ٢/١٢–١٣.

(٥٦) البين والتبيين ١/٨٢.

(٥٧) الحيوان ٥/٣٢٧–٣٢٨.

(٥٨) الموازنة ١/٤٢٣–٤٢٤.

(٥٩) الموازنة ١/٤٢٨–٤٢٩.

(٦٠) الموازنة ١/٤٢٦–٤٢٧.

(٦١) الموازنة ١/٤٥٠.

(٦٢) الموازنة ١/٥١٧.

(٦٣) الموازنة ١/٥٠٠.

(٦٤) الموازنة ١/٤٥٢.

(٦٥) الموازنة ١/٤٣٥.

(٦٦) الموازنة ٢/٧٠.

(٦٧) الموازنة ٢/٧٣.

(٦٨) الموازنة ٢/١٧٧.

(٦٦) الموازنة ٢/١٧٩.

(٧٠) الموازنة ١/٤٢٥.

(٧١) مصطفى ناصف نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم – القاهرة – ١٩٦٥ ص: ٤٠.

(٧٢) الموازنة ١/٤٨٧ – ٤٧٩.

(٧٣) الموازنة ١/٥٠١.

(٧٤) الموازنة ١/٤٢٥.

(٧٥) محمد مندور: النقدالمنهجي عند العرب – دار نهضة مصر – القاهرة ص: ١١٧.

(٧٦) أخبار أبي تمام ص/٧٢.

(٧٧) الثابت والمتحول ٢/١٨٠.

(٧٨) أخبار أبي تمام/٦٧.

(٧٩) عبد القاهر الرجاني: أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر إستنبول ١٩٥٤ ص: ١١٨.

(٨٠) أسرار البلاغة /٤٣.

(٨١) أسرار البلاغة /٤٤.

(٨٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٩ ج٢ ص: ٤١٤.

(٨٣) أخبار أبي تمام/٣٧.

(٨٤) أخبار أبي تمام/٣٨ و /٥٣.

(٨٥) أخبار أبي تمام/٩٦.

(٨٦) أخبار أبي تمام /٩٧.

(٨٧) أخبار أبي تمام/٣٨.

(٨٨) أخبار أبي تمام/١٢٩.

(٨٩) أخبار أبي تمام/١٢٨.

(٩٠) أخبار أبي تمام/١٢٨.

(٩١) ديوان أبي تمام / شرح التبريزي ٢/٣٤٤.

(٩٢) الثابت والمتحول ٢/١١٥.

(٩٣) الموازنة ١/١٤١ وما بعدها.

(٩٤) الموازنة ١/١٣٨.

(٩٥) الموازنة ١/١٤١.

(٩٦) الموازنة ١/١٤٣–١٤٧.

(٩٧) الموازنة ١/١٤٧–١٤٨.

(٩٨) الموازنة ١/٣٠٩–٢١٠.

(٩٩) الموازنة ١/٢٢٢.

(١٠٠) الموازنة ٢/٢٩–٣٠.

(١٠١) الموازنة ٢/٤٢.

(١٠٢) الموازنة ٢/٩٤–٩٥.

(١٠٣) الموازنة ١/٢١٥.

(١٠٤) الموازنة ١/٢١٦.

(١٠٥) الموازنة ١/٢١٦–٢١٧.

(١٠٦) الموازنة ١/٢٢١.

(١٠٧) الموازنة ١/٢٢٢.

(١٠٨) الموازنة ١/٢٢٢.

(١٠٩) الموازنة ١/٢٢٤.

(١١٠) الموازنة ١/٢٢٤.

(١١١) الموازنة ١/٢٢٧–١٢٨.

(١١٢) الموازنة ١/٢٢٩.

(١١٣) الموازنة ١/٢٣١.

(١١٤) الموازنة ١/٢٣١.

(١١٥) الموازنة ١/٢٣٨–٢٣٩.

(١١٦) الموازنة ١/٢٤٢.

(١١٧) الموازنة ١/٢٤٥.

(١١٨) الموازنة ١/٢٤٥.

(١١٩) الموازنة ١/٢٤٦.

(١٢٠) الموازنة ١/٢٤٩–٢٥٠.

(١٢١) الموازنة ١/٢٥٤–٢٥٥.

(١٢٢) الثابت والمتحول ٢/١٩٩.

(١٢٣) الثابت والمتحول ٢/١٩٩.

(١٢٤) الموازنة ١/١٩١.

(١٢٥) الثابت والمتحول ٢/٢٠٠.

(١٢٦) الموازنة ١/١٩٤.

(١٢٧) الموازنة ١/٢٦١-٢٦٦.

(١٢٨) الموازنة ١/٢٨٠.

(١٢٩) الموازنة ١/٤٢٣.

(١٣٠) الموازنة ١/٤٢٤.

(١٣١) الموازنة ١/٤٢٤-٤٢٥.

(١٣٢) الموازنة ١/٤٢٥.

(١٣٣) الموازنة ٢/٣٢.

(١٣٤) الموازنة ٢/٣٧١.

(١٣٥) الموازنة ٢/١١٢ - ١١٣.

(١٣٦) الموازنة ٢/١٥٦.

النص والثقافة

بقلم الأستاذ الدكتور عبد الوهاب علي الحكمي

١- مقدمة:

تحظى دراسة النصوص وعلاقتها بالثقافة باهتمام بالغ في الدراسات القديمة والحديثة، فلقد أشار الإغريق والرومان والعرب والمسلمون إلى دراسة النصوص الفكرية وعلاقتها بالثقافة والفكر الذي تنتمي إليه. جاء في القاموس المحيط[١] للفيروز ابادي مايلي «نص الحديث إليه: رفعه، وناقته: إستخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركه والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والتوقيف، والتعيين على شيء ما». وجاء في المعجم الوسيط[٢] «نص الحديث: ورفعه

وأسنده إلى المحدث عنه، والنص: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف« وجاء في لسان العرب لابن منظور[٣] «ونص الرجل يخرجه إذا إستعصى عليه. وفي حديث هرقل: ينصهم، أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنه، ما دل لما لفظها عليه من الأحكام.« أما في اللغة الإنجليزية ففي معجم أكسفورد التاريخي للغة الإنجليزية[٤] وردت هذه الكلمة بمعنى العمل الذي يتكون من كلمات مكتوبة والكلمة التي تكون عملاً مكتوباً. وقد دخلت بهذا المعنى في اللغة الإنجليزية في القرن الخامس عشر. وكذلك تنص بمعنى الإسناد والرفع كما دلت على ذلك القواميس العربية ، أما معجم[٥]

The American Heritage Dictionary

فقد أشار إلى أن الكلمة تعني الشيء الذي يتكون من جمل وكلمات ليمثل عملاً مكتوباً، وأورد من معانيها كذلك الغزل والحياكة. وقد دخلت الكلمة اللغة الإنجليزية من الفرنسية واللاتينية في العصور الوسطى وهي تعني النصوص الدينية. وهذا مشابه إلى حد ما لما أورده ابن منظور في لسان العرب.

يقول الشاعر العربي:

ونص الحديث إلى أهله ۔۔۔ فإن الأمانة في نصه

أما اللفظ ثقف فقد ورد في القرآن الكريم في عدة مواضع، ويدل على المكان أو حيثما وجدتموهم. من ذلك على سبيل المثال قوله تعالى: {وأقتلوهم حيث ثقفتموهم} البقرة آية (١٩١)، وقوله تعالى: {إن يثقفوكم يكونوا لكم أعداء} الممتحنه آية (٢)، وقوله تعالى: {ضربت عليهم الذلة أينما ثقفوا إلا بحبل من الله وحبل من الناس} آل عمران الآية (١١٢). وقد ورد اللفظ ثقف في سبعة مواضع في القرآن الكريم. أما اللفظ ثقف فله في المعاجم العربية معاني مختلفة، مثل تقييم المعوج وتسويته. وثقّف الإنسان بمعنى أدّبه وهذّبه وعلّمه كما أشار إلى ذلك المعجم الوسيط في جزئه الأول. ويرى الأستاذ محمود أمين العالم في كتابه في الثقافة المصرية أن

جذر ث، ق، ف يدل على الثقافة، كما يدل على الإتقان العملي لحرفة من الحرف. ويقول الفيروزأبادي صاحب القاموس المحيط إن لفظ ثقف «ثقف ككرم وفرح، ثقفوا وثقافة: صار ماذقاً خفيفاً فطناً، فهو ثقف. وثقّفه تثقيفاً سواه. وثاقفه فثقفه، كنصره: غالبه فغلبه في الحق»[٦] أما قاموس لسان العرب لإبن منظور فيورد عدة معاني للفظ ثقف فيقول «ثقف الرجل ثاقفه أي صار حاذقاً خفيفاً، وهو غلام ثقف أي ذو فطنة وذكاء والمراد به ثابت المعرفه بما يحتاج إليه»[٧] وهذا المعنى الأخير هو المعنى المعروف للكلمة في أيامنا هذه. أما الزمخشري فيقول في أساس البلاغة «ومن المجاز أدبه وثقفه ولولا تثقيفك وتوطيدك لما لقيت شيئاً، وهل تهذبت وتثقفت إلا على يدك»[٨].

أما لفظ Culture في اللغة الإنجليزية فيشير معجم
The American Heritage Dictionary
إلىأن جذر الكلمة مشتق من الفرنسية واللاتينية بمعنى الزراعة، وتعني أيضاً إصلاح التربة الزراعية. وتعني أيضاً مجموع المعارف والقيم والعادات التي تنقل (بضم التاء) من جيل إلى جيل.[٩] أما معجم أكسفورد التاريخي للغة الإنجليزية فيشير إلىأن هذا اللفظ كان يعني في عام ١٤٨٣م العبادة والتقرب إلى الله. وأورد عدة معاني لها مثل تعليم وترويض الجسم. وفي عام ١٨٦٧م أصبحت تعني نوعاً من الانتقال والتطور المعرفي.[١٠]

هذه النصوص توضح بأن لفظ الثقافة يعني في الشرق والغرب نقل المعلومات والمعارف والفنون والآداب من جيل إلى جيل. وأن النص ينتمي إلى ثقافة معينة، والثقافة بدورها تنقل النص من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة. لكن لابد أن نشير، كما سوف نوضح في هذا المقال، إلى أن النص يخضع لتغيرات الزمن ويخضع للمعايير الاجتماعية والثقافية والفنية التي تسود في المجتمع.

٢- **النص:**

يمكن تعريف النص بأنه مجموعة من العناصر الثقافية واللغوية والرموز الفنية التي تنتمي إلى مجتمع من المجتمعات. النص هو تجسيد للمعايير اللغوية التي تنتمي إلى مجتمع من المجتمعات. ونحن في أي مجتمع من المجتمعات نعني مفهوم النص من خلال القيم والثوابت اللغوية التي تنتمي إلى ذلك المجتمع. النص هو الوعاء الذي يحوي الرموز اللغوية السائدة في الثقافة وفي المجتمع[11]. النص يحول هذه المعايير إلى مجموعة من المفاهيم اللغوية والتي بواسطتها يتم الاتصال بين النص والمتلقي. النص هو مجموعة من المفاهيم اللغوية المنظمة. يمكن أن يقال عن النص بأنه:

أ- يمتلك مجموعة من العلامات اللغوية.

ب- النص يتحول إلى مجموعة من الشفرات اللغوية، والتي تكون المعاني من خلال الترابط والتلاقي فيما بينها.

ج- من خلال تكوين التشابه والتباين بين الدالل والمدلول يتكون المعنى والذي من خلال هذا التلاقح، يتكون المعنى الذي يخضع لمعايير ثقافية والتي من خلالها يتضح المعنى[12]. إن النص حسب تعبير بارت يعيد تركيب اللغة ، ويفكك أو يقوض حسب تعبير البازعي والرويلي في دليل الناقد الأدبي ، المفاهيم اللغوية السائدة ، وذلك حسب تعبير بارت، كما أشار إلى ذلك الدكتور صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص.
يمكن تلخيص مفهوم بارت للنص في النقاط السبع التالية:

١- النص مفهوم يخترق أعمالاً أو بنية أخرى.

٢- النص له قوة على مقاومة الحدود وقواعد العقل والمفهوم.

٣- النص لا نهائي وليس مغلقاً.

٤- النص يتكون من أصداء ثقافات ولغات أخرى.

٥- النص ليس له مؤلف وليس له علاقة أبوية ، وذلك حسب مفهوم فرويد.

٦- القراءة هي مساهمة في التأليف. المتلقي يشارك في تكوين المعنى.

٧- يكوّن النص نوعاً من العلاقة والنشوة الجنسية كما أشار بـارت إلى ذلـك في كتابـة نشـوة النص[١٣]. The Pleasure of the Text.

ولكن كيف يتولد المعنى في النص؟ يتولد من العلاقة بين الدال والمدلـول والإحتكـاك بـين اللغة وما تدل عليه اللغة. هناك عدة عناصر هي التي تحدد تركيبة المعنى:

١- المعنى يتكون من خلال التشفير الداخلي للنص.

٢- المعنى يتكون من خلال التشفير الخارجي للغة. الإحتكاك بـين مـا هـو لغـوي معجمـي، وبين ما هو خارج عن نطاق اللغة.

٣- اللغة هي نظام، والمعنى يتكون من التداخل بين عناصر هذا النظام.

٤- المعنى يتكون من خلال التساوي والترابط بين عناصر هذا النظام.

٥- التساوي بين العناصر الدلالية ينتج مـن الـترابط والتسـاوي بـين العنـاصر الدلاليـة الـتي تنتمي إلى مجتمع محدد له قدرة على فك شفرات العناصر الدلالية.

٦- تصنيف العناصر الدلالية مرتبط بمفاهيم المجتمع الذي ينتمي إليه، والعناصر الثقافية المتوارثة في ذلك المجتمع ومفهوم الجنس الأدبي. العناصر السيميولوجية التي تحدد مفهوم ومعنى ذلك النص(١٤).

الفيلسوف البولندي رومان إنجاردن يعتقد بأن النص له عدة مستويات، وأصوات متجانسة وغير متجانسة وأصله في تركيبة النص الفني. فهناك الأصوات اللغوية والثقافية والوجدان والدلالات والتجارب التي تنبع من تجربة الكاتب وخبرته الشخصية. والتجارب التي تحويها اللغة والرموز الثقافية التي تحتك بالنص في المجتمع الذي تنتمي إليه. هناك نص إستاتيكي ثابت وهناك نص متحرك حيث لا نهاية للعبة حسب تعبير دريدا(١٥). لكن ما هو دور الملفوظ والكلمة الشعرية في النص الأدبي؟.

يحدد ميكافووسكي في كتابه <u>حول اللغة الشعرية، On Poetic Language</u>

دور الكلمة في النص الأدبي في العناصر التالية:

١- العناصر الصوتية والتي هو محكومة بواسطة القواعد المورفولوجية وموقعها في النص الشعري.

٢- القواعد النحوية Grammatical Categories

مثل الاسم والصفة والفعل ومبناه، واللواحق هي التي تحدد تركيب وبنية الكلمة في النص الشعري. وهذه ما تعرف بالمكونات الداخلية للوحدة للعجمية / الكلمة.

٣- العناصر الخارجية مثل كلمات الشاعر وخاصة الكلمات التي يكثر ترددها في قاموسه الشعري. مع العلم بأن كثرة ترداد هذه الكلمات في نص شعري معين هي التي تحدد الميزة الفنية لهذا النص الشعري.

٤- المعنى المعجمي للكلمة مرتبط بعدة عوامل منها مرجعية الكلمة (صورة الكلمة) مثل بيت، طاقة. صوت الكلمة ، التركيب المورفولوجي للكلمة، والمعنى المعجمي للكلمة، والذي يحدده الوسط الإجتماعي واللهجة والوظائف الأسلوبية المختلفة.

٥- التركيب المورفولوجي والصوتي الذي ينتج عن ترداد الكلمة والتي بدورها تنتج (بضم التاء) عناصر معنوية مختلفة.

٦- التصحيح الذي يحدد إختيار الكلمة في مواقف معنوية مختلفة، والتي تحدد العلاقة المعجمية والمورفولوجية والصوتية بين الكلمات.

٧- تطبيق العلاقة اللغوية والتي تصحح بنية النص الأدبي والتي تنتج من تحقيق العلاقة، بصورة تكامل أو تنافر بين مكونات النص الشعري.

٨- التصحيح المجازي لا ينتج من كلمة واحدة وإنما من عدة عناصر تحددها المقاطع في السياق والتي تكون الصورة البلاغية والصورة الشعرية، والكلمة الشعرية خاصة عند شعراء الرمز. أي البعد والتوتر بين الكلمة الشعرية والصورة الشعرية(١٦). بالإضافة إلى ما أقترحته ميكوفيسكي من تحليل اللغة الشعرية، فإن الناقد الروسي المعاصر، وتلميذ بروب، لوتيمان، أورد بعض النقاط المهمة التي تساعد في تحليل العناصر الدلالية الداخلية النص:

١- تقسيم النص إلى مستويات ومجموعات طبقاً للمكونات السنتجماتيكية للنص مثل: الفونيم، المورفيم، الكلمة، الجملة، والفصل للنص النثري.

٢- تقسيم النص إلى مستويات ومجموعات طبقاً للمقاطع الدلالية مثل الشخصيات في القصة والرواية وفي النص النثري بصورة عامة.

٣- تحديد ثنائيات الإعادة.

٤- تحديد ثنائيات الاستمرارية.

٥- تحديد عناصر التكرار مع تبيان عناصر التساوي.

٦- فرض عناصر التساوي الدلالية والتي بدورها تحدد الملامح الدلالية المميزة لذلك النص.

٧- تحليل عناصر التراكيب، ومعرفة اتفاقها واختلافها لتكوين ما يعرف باسم عناصر الاستمرارية في النص[١٧]. ولكن كيف يمكن أن نخرج العناصر الزائدة والتي لا تنتمي إلى النص؟ إن أي نص يكتبه شخص ما، ثم يصبح هذا النص ملك للثقافة. إنه يصبح جزء من الموروث، أما المؤلف، فإنه يخرج من أي علاقة بالنص سواء كان هذا شفوياً أو كتابياً. وهو ما عبر عنه بارت وفوكو وقبلهم أصحاب مدرسة النقد الجديد في أمريكا، وخاصة ويمزات Wimsat، بموت المؤلف. الكاتب يعب من مخزون لغوي، وهذا المخزون ينتمي إلى ثقافة، إلى موروث إلى تراكم معرفي. نجد على سبيل المثال أن التفكيكية أو التقويضية، تعيد النص المكتوب إلى جذوره الشفوية، كل نص مكتوب له جذور شفوية. الكتابة كما يقول ليفي ستراوس حددت حرية الإنسان وجعلته خاضعاً لقيود محددة. كما نجد أن بروب، الناقد الروسي المشهور، قام بدراسة على ما يقرب من مئة حكاية شعبية وحلل عناصرها، وبين العناصر الوظيفية لتلك الحكايات. وقد طبق بعض العلماء الأمريكان آليات بروب لتحليل النص الأدبي على بعض قصص

الهنود الحمر في أمريكا الشمالية. وهذه الدراسات تطبق على النصوص الشفهية والكتابية على حد سواء. إن تحليل النصوص الشفهية يمكن أن يفيد في تحليل النصوص الفنية الكتابية. فعلى سبيل المثال نجد أن نظرية ج. ل. أوستن وجون ر. سيرل ب و هـ جرايس. استخدمها ماري لويز برات، تحاول أن تميز بين ثلاثة أنواع من الكلام أو من فعل الكلام: الكلام Locutionary act (أي فعل التكلم، بمعنى إنتاج بنية من كلمات)؛ والحديث Illocutionary act (الذي يخلق جواً تفاعلياً بين المتكلم والمستمع من مثل معاني الوعد، والتحية، والتفاخر، وهلم جرا)، والكلام المؤثر Perlocutionary act (وهو الكلام الذي ينتج تأثيرات مقصودة في السامع من مثل الفزع، والإقناع، أو الإقدام[١٨]). هذه العناصر التحليلية لنص الخطاب الشفهي، يمكن أن تستخدم (بضم التاء) في تحليل الخطاب المسرحي وعملية التلاقح بين النص وقارئه. النص هو إمتداد للنفس البشرية، إمتداد النص هو بعد الذات والأنا، النص هو إمتداد الذات وهو المحور الأساسي للنفس البشرية. النص َهو البطل مثلما تصوره رواية الأديب السعودي علي الدميني، الغيمة الرصاصية. لقد تكرر ذكر كلمة النص أكثر من خمسين مرة وهذا يدل على أن البطل هو النص[١٩].

لقد أشار بارت في مقاله (من العمل إلى النص) والذي نشره عام ١٩٧١م، علاقة النص بالذات. ويمكن تلخيص هذه العلاقة في النقاط التالية:

١- إن النص، يعكس "العمل" التقليدي، يتم اكتشافه فقط من خلال نشاط الإنتاج، اللغة.

٢- متخطياً كل الأنواع والهرميات التقليدية يقوم النص بتحدي حدود وقواعد العقلانية والقرائية.

٣- النص يقوم بممارسة عملية تأجيل لانهائية للمدلول عن طريق عملية راديكالية من اللعب الحر المشتت للدوال، وهي عملية لا يمكن تمحورها حول مركز أو إغلاقها.

٤- لما كان النص يتكون من مقتطفات وإشارات وأصداء ولغات ثقافية لمؤلفين مجهولين ولا يمكن تتبعها فإنه يحقق جمعية للمعنى لا يمكن إختزالها، معنى لا يحاسب على أساس الحقيقة بل الانتشار. Dissemination

٥- كتابة كلمة "المؤلف" لم تعد تشير إلى الأبوة أو الخصوصية، بل أصبحت مثاراً للسخرية. إن المؤلف الذي لم يعد يبدأ النص أو ينهيه يستطيع أن يزور النص باعتباره طبقاً عليه فقط.

٦- القارئ يفتح النص ويحركه، ينتجه، في عملية اشتراك لا استهلاك.

٧- النص مرتبط باليوتوبيا وباللذة الجنسية[٢٠].

٣- **الثقافة:**

نظر القرآن إلى جعل الإنسان يتفاعل مع أخيه الإنسان في المجتمع. قال تعالى: {وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا. إن أكرمكم عند الله أتقاكم} وكذلك هناك تفاعل ثقافي واجتماعي يستطيع بواسطته الإنسان أن يكون المجتمع.

هناك الفرد، والمجموعة، والمجتمع. تتفاعل الثقافة مع هذه الثلاثة العناصر الأساسية لتكوين المجتمع. تفاعل هذه العناصر الثلاث هو الذي يكون المجتمع[٢١]. اللغة هي التي تحكم هذا التباين والتبادل الثقافي. فعلى سبيل المثال يوجد في غينيا الجديدة حوالي ٧٠٠ لغة. ووجد

بين سكان أستراليا الأصليين، وجد أن كل ستة أفراد يتكلمون لغة خاصة بهم، كما أشارت إلى ذلك دائرة المعارف البريطانية. الحياة البشرية تقوم أساساً على عامل التفاعل والتجاور والاحتكاك. وكما قال أر سطو وابن خلدون أن الإنسان اجتماعي بالطبع. التفاعل يبرز من النواة الأولى للمجتمع وهي الأسرة، ويتدرج هذا التنوع والتبادل حتى يبلغ الكيان العالمي"[٢٢]. العالم كما يقولون اليوم أصبح قرية واحدة. لقد وجد أن من أسباب هذا التباين اللغة، كما أشار سابير ووروف فيما عرف باسم فرضية سابير ووروف The Sapir Woorof hypothesis إن التباين بين المجتمعات يعود إلى اللغة، ولقد وجد أن هناك ثلاثة أسماء للثلج لدى الإسكيمو في شمال كندا. كذلك أشار ووروف في كتابه Language, Thought and Reality اللغة والفكر والحقيقة. أن لغة الهنود الحمر في ولاية أريزونا أقدر على حل بعض المعادلات الرياضية من اللغة الإنجليزية المعاصرة.

ولقد أشار بعض العلماء العرب إلى قدرة اللغة في التباين بين أفراد المجتمع في إدراك الحقيقة والواقع.

إن أي مجتمع لديه لغة، لديه ثقافة حتى الشعوب البدائية لديها ثقافة ولكن ليس لديها حضارة مثل المجتمعات المتقدمة. لقد أشار ليفي ستروس بأن الفن لدى الشعوب البدائية في أفريقيا متطور وله أبعاد اجتماعية غاية في الدقة والإبداع.

الثقافة مثل اللغة تلبي حاجات المجتمع الذي تنتمي إليه أي أنها تكون Self Sufficient. الثقافة مثل اللغة تتكون من سلسلة الحوادث المترابطة التي تنمو وتتطور وهي سببيه وتقوم على أساس العلاقات المترابطة بين بني الإنسان"[٢٣].

عناصر الثقافة التي تنمو وتتطور حسب ما يحدث في المجتمع يمكن تلخيصها بالنقاط التالية:

١- المعرفة . ٢- المعلومات . ٣- سعة الاطلاع .

٤- التعليم . ٥- التربية . ٦- التكوين.

هذه العناصر الستة تبرز في العلاقة بين المجتمع والبيئة التي ينمو فيها الإنسان والنص. النص يحوي هذه العناصر وهي التي تحدد كذلك المعنى الذي ينبع من النص. اللغة والأسرة والطبقة والدين عوامل تساعد على نمو الفرد ونمو النص.

ولكن ما هو الإبداع في الثقافة وفي النص؟ الإبداع هو خروج عن المألوف. هناك بعض العوامل التي يمكن أن تحدد معنى الإبداع في الثقافة وفي النص:

١- أن يمثل إنتاج التفكير جده وقيمة سواء للفرد أو للمجتمع.

٢- التفكير اللا ثقافي، أي التفكير الذي يغير أو ينفي الأفكار المقبولة مسبقاً.

٣- التفكير الذي يتضمن الواقعية المثيرة والاستمرارية العالمية ، التي تظهر على مسار العمل بشكل متقطع أو مستمر ، والذي تكمن فيه القدرة العالمية لتحقيق أمر ما[٢٤].

هذه العوامل الثلاث يمكن أن تصور مفهوم الإبداع حتى عند الشعوب الفطرية. مفهوم الإبداع موجود عند الشعوب الفطرية. المعيار الجمالي موجود لديها كذلك العلاقة بين الجذور العرقية والنظام الاجتماعي الذي يجسد الثقافة[٢٥].

الثقافة أي ثقافة تبرز في النص، والنص المكتوب هو الذي يجسد ثقافة الإنسان. يقول دريدا أن الكتابة قيدت حرية الإنسان، ويلاحظ أن هذا القول سبق أن أشار إليه ليفي ستراوس. البعد الذاتي للإنسان يتكون ويبرز من خلال النص المكتوب. جوهر الإنسانية تبرز من خلال العلاقة بين الدال والمدلول، الذات والجماعة. أي الفرد والكون[٢٦]. لكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن هل هناك ثقافة واحدة، أم هناك أنماط ثقافية مختلفة؟ هناك من يقول بأن

هناك ثقافة واحدة، وهناك من يقول بأن هناك عدة أنماط للثقافة في مجتمع ما. هناك من يقول بأن بعض المؤسسات الثقافية مثل الأسرة أو الشركة بأنها مؤسسات غير سياسية أو خاصة. وهناك من يقول بأن جميع المؤسسات داخل أي مجتمع من المجتمعات تجسد ثقافة ذلك المجتمع[٢٧].

إن واجب أصحاب الثقافة أن يجسدوا أهمية الإنسان ويبرزوا الدور الذي لابد أن يقوم به المثقف ومسؤوليته في تنوير أفراد المجتمع. إن المثقف عليه أن يبرز العناصر الثقافية مثل الدين والأسرة واللغة والأدب والدور الذي تلعبه هذه العناصر في تقدم المجتمع[٢٨].

٤- النص والثقافة:

يتكون النص داخل مجتمع ما، وهو ينمو داخل الثقافة. العلاقة بين النص وكاتبه علاقة إنتاج، احتكاك بين المنتج (بضم الواو) ، كما صور ذلك بارت Barthes في كتابه نشوة النص The Pleasure of the Text لقد صور بارت في هذا الكتاب أن النشوة تنتج من الاحتكاك والتفاعل الذي يحدث بين النص والثقافة والمتلقي. القارئ يحس بهذه النشوة بسبب أنه يجد أن رغباته الثقافية متوفرة في ذلك النص. النصوص تتحرك إلى أنماط ثقافية أخرى في المجتمع[٢٩]. القارئ والنص له تطور ثقافي يعيد فيه الحاضر تفسير الماضي. المتلقي والنص يعيدان تركيب الماضي. الماضي والحاضر يعيدان تركيب النص، والأطر الثقافية هي التي تحدد العلاقة بين النص والمتلقي[٣٠]. توجد (بضم التاء) ثلاث حركات لتفكيك أو تقويض النص، على حد تعبير البازعي والرويلي في دليل الناقد الأدبي. الأول نشاط القراءة ، والثاني التفسير ، وهو البعد الثقافي ، والثالث النقد، وهو النشاط الأدبي. على الناقد أن يحدد العلاقة بين مفهوم القراءة والتفسير والنقد. المتلقي يفكك قيود النص الثقافية[٣١]. التقييم الجمالي يقتضي معرفة قيود المجتمع حول ذلك النص. مجال الناقد هو معرفة ودراسة النصوص الأدبية وأبعادها الثقافية.

هناك عدة أبعاد وقيود لمعرفة عمل الناقد:

١- النقد هو تذوق النصوص الأدبية:

٢- تذوق هذه النصوص يعني الاعتراف بالقيمة الاجتماعية والثقافية للنصوص الأدبية. ولكن النص الأدبية الممتاز يبقى مع تطور الزمن والتدرج التعاقبي للزمن. فنصوص شكسبير Shakespeare مازالت محتفظة بقيمتها الأدبية والثقافية. ومعرفتنا للأطر الثقافية في القرن السادس عشر والسابع عشر تجعلنا أكثر تذوقاً لنصوص شكسبير الأدبية. ومعرفتنا للأُطر الثقافية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تجعلنا أكثر تذوقاً لنصوص ديفو Defoe وهوجو Hugo وديكنز Dickens وزولا Zola. معرفة الأُطر الثقافية أساسية لفهم القصة والنصوص الأدبية في بريطانيا وفرنسا في القرن التاسع عشر[٣٢].

هناك ثلاث أنواع من البحث عن العلاقة بين النص والثقافة. الشكل الأول هو دراسة التطور الثقافي ومعرفة الإنتاج الثقافي. الشكل الثاني علاقة الثقافة بالتطورات السياسية وشكل التمثيل السياسي. والشكل الثالث معرفة الأنماط الثقافية ومعرفة القيم الثقافية المهيمنة على المجتمع في فتراته الثقافية المختلفة، ومعرفة العلاقة بين الأدب وبعض الفرضيات الاجتماعية المختلفة مثل، على سبيل المثال، عنصر الأنوثة في الأدب[٣٣].

النصوص الأدبية وتفسيرها تخضع للثقافة التي ينتمي إليها الكاتب. البعد بين الشرق والغرب، والتباين الثقافي بينهما، جعل الكتاب الغربيين يصورون الشرق بالصورة التي فرضتها عليهم الثقافة الغربية. هناك علاقة بين الثقافة التي ينتمي إليها الكاتب والنص الذي ينتجه الكاتب مثلما وضح ذلك كل من فوكو Foucault وسعيد Said. لقد وضح هذان المفكران بأن الثقافة هي التي تحدد تصور الكاتب وتحدد إبداعه الثقافي. الكاتب يبرز في مجتمع، وهذا

المجتمع له أُطره الثقافية. كل لغة أو كل مصطلح لغوي أو خطاب معرفي يمثل سلطة، وكل خطاب معرفي هو خطاب سلطوي. الخطاب المعرفي محكوم بالسلطات الثقافية التي ينتمي إليها. الخطاب المعرفي يتكون من الأُطر الثقافية التي يفرضها المجتمع على النص[٣٤]. إن العالم الغربي قد قوض النصوص الشرقية في إطار الثقافة الغربية، فلذلك فإن هذا التقويض غير موضوعي ومحكوم بنظرة الثقافة الغربية إلى الثقافة الشرقية[٣٥].

سعيد يرى في كتابه: الكون والنص والناقد، The World, the Text and the Critic.

أن التلاقح الثقافي يخضع لعدة إعتبارات. هناك تلاقح ثقافي وتطور بين الثقافات، وهذا التلاقح والإنتقال يخضع لعوامل وإعتبارات ثقافية عدة. منها على سبيل المثال أن الإنتقال والتلاقح الثقافي أمر مفروض وواقع في الحياة. كذلك أن الإنتقال والتلاقح الثقافي قد يفقد (بضم الياء) الأفكار قوتها ونضارتها أو قد يمنحها قوة ودفعة ويطورها. كذلك على سبيل المثال أن الأفكار في القرن التاسع عشر بين الشرق والغرب قد خضعت لإعتبارات المؤسسات الثقافية في الغرب. إنتقال الأفكار الثقافية يخضع لإعتبارات الزمان والمكان والمفاهيم الثقافية التي تولد فيها الفكرة والأُطر الثقافية في المجتمع الذي تنتقل إليه هذه الأفكار[٣٦].

إذا كان سعيد قد صور في كتابه الاستشراق Orientalism نظريته حول الاستشراق وتطوره فإنه في كتابه الكون، والنص، الناقد The World, the Text and the Critic,

استعرض نظريته لعملية التبادل الثقافي والهيمنة الثقافية والتي يفرضها النص، فإنه في كتابه الثقافة والإمبريالية، و Culture and Imperialism وضح العلاقة بين الأدب والسياسة وأن الكتَّاب الغربيين هم امتداد للثقافة الاستعمارية، فعلى سبيل المثال في تحليله لرواية مانسفيلد بارك لجين أوستن Mansfilld Park – Jane Austen. في القرن التاسع عشر بيّن سعيد تصور عدم القناعة بالدفاع عن سياسة الاستعمار ومطالبة الحكومة البريطانية بالتخلي عن

السياسة الاستعمارية[٣٧]. كذلك يستعرض في نفس الكتاب قصة قلب الظلام Heart of Darkness لجوزيف كونراد J. Conrad ،حيث يسافرالبطل إلى إفريقيا لتجارة العاج ويعجز عن تحرير الناس من الاستعمار. ويلاحظ أن كونراد كان عنصرياً في الكثير من رواياته. كذلك يصور في نفس الكتاب دفاع الكاتب الفرنسي كامو Camu ، الذي ولد بالجزائر[٣٨]. إن سعيد في أغلب كتبه أو جلها يصور العلاقة بين الثقافة والنصوص الفنية التي تنتجها تلك الثقافة.

إن ظهور مذاهب أدبية جديدة يعني ظهور أفكار أدبية وثقافية وظهور اتجاهات فكرية حديثة. الحداثة هي ظهور اتجاهات فكرية وثقافية حديثة. ما بعد الحداثة ، طورت هذه الاتجاهات ، وهذه المفاهيم الجديدة هي انعكاس على الاتجاهات الثقافية والحضارية التي أظهرتها الاتجاهات التكنولوجية الحديثة[٣٩]. لقد حاولت ما بعد الحداثة أن تجد منهجاً ثابتاً في الثقافة الأوروبية ولكن هذا المنهج بدون نهاية. لا نستطيع أن نجد معنى وليس لها نهاية أو حدود. لقد تحلل الإيمان والثقافة في الثقافة الأوروبية. لقد حاولت الثقافة الأوروبية انتقاء معنى لمفهوم الأدبية، على تعبير رومان ياكبسون ، كيف نحدد أدبية الأدب؟ والظاهرة الثانية هي مفهوم التأويل، أما الظاهرة الثالثة فهي الاتجاه نحو اللغة[٤٠]. النص الأدبي يحوي عناصر الأدب والثقافة، والثقافة تحوي الاتجاهات الأدبية. النص الأدبي يحوي العناصر والآمال والطموحات التي تطمح إليها الثقافة. الأدب هو الوسيلة التي ينظر من خلالها المجتمع والثقافة إلى المستقبل. رواية الخيال العلمي تصور الآمال التي تطمح إليها النفس البشرية. الخيال العلمي يصبح الغذاء الذي يغذي الأفكار البشرية. الخيال والحقيقة يصبح سمة واحدة للنفس البشرية[٤١].

في تحليل إيهاب حسن لرواية جيمس جويس Finneagans Wakes J. Joyce ، نرى كيف أن هذه الرواية تصور عناصر ثقافية متداخلة. هذه القصة تصور عدة أبعاد ثقافية :

١- تصور عناصر التوقف والاستمرارية.

٢- تحوي عناصر الأدب والثقافة والاتجاهات الثقافية.

٣- تحوي عناصر اللعب والتحلل من القيود. إنها تحوي عناصر التحلل من اللغة والحرية. اليقظة في العنوان تشير إلى التحلل من القيود.

٤- هذا النص الفني يتكون من عدة عناصر متداخلة منها على سبيل المثال الاستمرارية ومقاومة الجمود ، والفراغ في الوجود والكون.

٥- هذا النص يصور العلاقة بين خلق الكون والخطيئة الأولى.

٦- الجنس يشير في الكتاب إلى عالم الإنسان ويشير إلى عنصر الغثيان وذلك على حد تعبير سارتر.

٧- هذا النص يحوي عناصر لغوية مختلفة ، ويحوي كذلك تدهور ونهوض الإنسان مثل الكتب المقدسة. ويشير إلى بداية اللغة وأسطورة بابل.

٨- هذا النص الثقافي يصور الإنسان ويصور الوجود ، من خلال هذا النص يبرز لنا اتحاد العالم الكبير والعالم الصغير[٤٢].

هوامش وإحالات ومراجع :

(١) مجد الدين ابن يعقوب الفيروزأبادي، القاموس المحيط ، ط١ ، ١٠٤٦هـ/١٩٨٦م، مؤسسة الرسالة، مادة نص ص ٨١٦.

(٢) المعجم الوسيط، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وآخرون وأشرف على طبعه عبد السلام هارون، طهران: المكتبة العلمية، بدون تاريخ، ج٢ مادة نص ص٩٣٤.

(٣) لسان العرب، لابن منظور. القاهرة: دار المعارف، مادة نص، ج٦، ص٤٤٤١.

(٤) The Oxford English Dictionary. Oxford: At the Clarendon press, 1933. Vol. Xl, P. 238.

(٥) The American Heritage Dictionary. New York: New York, 1969, P. .1332

(٦) القاموس المحيط، مادة ثقف، طبعة مؤسسة الرسالة ص ١٧٢.

(٧) لسان العرب، طبعة دار المعارف، ج١، ص ٤٩٢.

(٨) أساس البلاغة، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٥م. ص ٧٤.

(٩) .The American Heritage Dictionary, P. 321

(١٠) .The Oxford English Dictionary. Vol. 11, P. 1247

(١١) Jurij Lotman, The Structure of the Artistic Text. Trans. From the Russian by Ronald Vorron. (Ann Arbor: The university of Michigan .٥٢ – PP. 51 (.Press, 1977

(١٢) .٥٦ – Ibid. PP. 53

(١٣) د/ صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. (الكويت: عالم المعرفة، رقم ١٦٤، أغسطس عام ١٩٩٢م) ص ص ٢٣١ - ٢٣٢.

(١٤) .٤٩ – Jurij Lotman, The Structure of the Artistic Text. PP. 35

(١٥) د/ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص. ص ص ٢٣٨ - ٢٣٩.

(١٦) Jan Mukavosky, On Poetic Lannguage. (Lisse: The Peter De ridder Press, 1976.) PP. 38 – 49.

(١٧) Jurij Lotman, The Structure of the Artistic Text. P. 92. ترجمة بتصرف من الكتاب المذكور.

(١٨) والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة دكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة دكتور محمد عصفور (الكويت: عالم المعرفة رقم ١٨٢، ١٩٩٤م) ص ٢٩٤.

(١٩) علي الدميني، الغيمة الرصاصية. (بيروت: دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م)

(٢٠) د/ عبد العزيز حموده، المرايا المحدبة : من البنيوية إلى التفكيك. (الكويت: عالم المعرفة، رقم ٢٣٢، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.) ص ص ٣٤٩ - ٣٥٠.

(٢١) T. S. Eliot, Notes towards the Definition of Culture. (Faber and Faber Limited, 1948.) P. 24.

(٢٢) مايكل كاريذرس. لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة؟: الثقافات البشرية نشأتها وتنوعها، ترجمة شوقي جلال. (الكويت: عالم المعرفة رقم ٢٢٩ ، ١٤١٨هـ ، ١٩٩٨م.) ص ص ٣١ - ٣٢.

(٢٣) نفس المصدر، ص ٦٢.

(٢٤) د/ ثروت فتحي كامل (مداخل تنمية التحديد والإبداع في الثقافة المصرية) مجلة عالم الفكر مج ٢٦ ، ع٢ - أكتوبر/ديسمبر ١٩٩٧م. ص ص ١٨٥ - ٢٢٠.

(٢٥) Jacques Derrida، Grammatology of، trans by Gayatri Chakravorty Spivak. (Baltimore: The Johns Hopkins University press, 1974.) PP. 124 – 125.

(٢٦) .Ibid. P. 26

(٢٧) نظرية الثقافة. ترجمة د/علي سيد الصاوي مراجعة وتقديم أ.د/ الفاروق زكي يونس (الكويت: عالم المعرفة ، رقم ٢٢٣ ، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.) ص ص ٣٤٦ - ٣٤٧.

(٢٨) Arnold Matthew، Culture and Anarchy. (Cambridge: The Cambridge University Press, 1971.) Passim.

(٢٩) Ronald Barthes، The Pleasure of the Text. Trans. By Richard Miller. (New York: Hill and Wang, 1975.) PP. 54 – ٥٥ and passim.

يترجم هذا الكتاب عادة إلى لذة النص.

ولكن الترجمة التي ظهرت في بعض أعداد فصول الأخيرة بنشوة النص أدق وأفضل لأن مقصود بارت هو النشوة التي يشعر بها المتلقي والارتباط القوي الذي يحدث بين النص وقارئة، هو المقصود الحقيقي لبارت، مع ملاحظة أن هذا الكتاب قد ترجم إلى اللغة العربية ولكن للأسف الشديد لم أتمكن من الحصول على الترجمة العربية لهذا الكتاب القيم واستعنت بالترجمة الإنجليزية.

(٣٠) روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل (جدة: النادي الثقافي الأدبي، الطبعة الولى، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.) ص ٢١٥.

(٣١) Robert Scholes, Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English. (New. Haven: Yale University Press, 1985.) PP. 39 – 57.

(٣٢) Northrob Frye، The Stubborn Structure. (Londan: Methuen & Co. LTD., 1970.) PP. 66 – ٧٣.

(٣٣) Susan Bassnett، Comparative Literature: a Critical Introduction. (Oxford: Blackwell 1993.) P. 46.

(٣٤) Edward W. Said، The World, the Text and the Critic. (Cambridge: Harvard Universirty Press, 1983.) PP. 138 – ٢٢٥.

(٣٥) كريستوفر نوريس ، التفكيكية : النظرية والممارسة. ترجمة د/ صبري محمد حسن (الرياض: دار المريخ للنشر، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م) ص ١٩٠ ، ويلاحظ أن هناك ترجمة عربية أخرى لهذا الكتاب قام بها عبد الجليل جواد ونشرتها دار حوار باللاذقية ، سوريا ونشرت عام ١٩٩٢م.

(٣٦) Edward W. Said, The World, the Text and the Critic. PP. 226 – 227.

(٣٧) Edward W. Said، Culture and Imperialism. (London: Chatto & Windus, 1993.) PP. 95 – ١١٦. ويلاحظ أن الدكتور أبوديب قد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية

(٣٨) Ibid. Passim.

(٣٩) Ihab H. Hassan, The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. (Columbus: Ohio State University Press, 1987.) PP. 25 – 45.

(٤٠) Ibid. PP. 200 – ٢٨٠.

(٤١) Ihab H. Hassan، Paracriticism: Seven Specdulations of the Times. (Urban and Chicago: University of Illinnois Press, 1975.) PP. 88 – ٨٩ and passim.

(٤٢) Ibid., PP. 77 – ٩٤.

كما احب أن أشير بأن البروفيسور حسن قد أعاد نشر هذا المقال في كتابه The Postmodern Turn PP. 99 - 117

الترجمة الذاتية

– محاولة في مقاربة المصطلح –

((إن أية حياة - مهما كانت تافهة

- ستكون ممتعة إذا رويت بصدق))

– كولريدج –

الدراسات عن «الترجمة الذاتية» قليلة ، بل نادرة ، وتتسم- إن هي وجدت – بالإيجاز الشديد، والعمومية المخلة بالدقة، خصوصاً في الأدب العربي. وقد اهتم معظمها بالجناب التأريخي والتاريخي على حساب الجانب التقني والفني «ولايعني هذا أن النصوص النقدية العربية منعدمة، بل يعني أن الكثير منها يعود إلى زمن نظري ونقدي أقل نجمه، وخبت مصابيحه»[1].

وعندما نقرأ أو نسمع مصطلح ‹الترجمة الذاتية› تحتشد في الذهن تصورات كثيرة، نتيجة تقاطعه مع مصطلحات أخرى: ‹المذكرات/الذكريات/ الاعترافات/ اليوميات/ المقالات الشخصية/ الروايات الواقعية/ السير/› وجميعها تدخل ضمهما يمكن أن نسميه ‹الأدب الشخصي› الذي يدور حول شخصية الكاتب وتجاربه.

ومع ذلك فإن ‹الترجمة الذاتية› غير تلك الأنماط من الكتابة، وإن اشتركت معها في كثير من الأمور بسبب حداثة هذا المصطلح نسبياً ، رغم وجود إرهاصات الترجمة الذاتية في الآداب القديمة عموماً، ومنها الأدب العربي، تحت أسماء مختلفة. إذ بقيت ‹الترجمة الذاتية› مند غمة في ‹السيرة› ولم تدرس كفن مستقل إلا منذ وقت قريب، عبر دراسات متناثرة، غير متفقه على توصيف هذا الفن، بينها من الاختلاف ما يفوق ‹كثيراً› ما بينها من نقاط الاتفاق والتلاقي، خصوصاً ما يتعلق بالمعالم الفنية والتقنية للترجمة الذاتية، ومدى دلالتها على الشخصية الحقيقية لكاتبها، بسبب اختلاف تقنية كتابتها من مؤلف إلى آخر. وإذا كان هذا الاختلاف ‹في التقنية› مبرراً أو مسوغاً ‹حسب نظرية الأدب› ، لأن النص الأدبي – أيا كان – يحمل شيئاً من التفردّ والأصالة بطبيعته. إلا أن البحث عن الملامح العامة ‹الكلية› التي تشترك فيها التراجم الذاتية وتتمايز يبقى أمراً مطلوباً.

ومع إيماني العميق بأن الناقد يجب أن ينطلق من الشغل على نص معين، ويهتم بتحليله، بدل الانشغال باقتراح تعريف للترجمة الذاتية، أو تبني تعريف سابق، إلا أن وجود تعريف ‹ما›، بغض النظر عن مدى تمتعه بحدّ التعريف وشروطه ‹وكونه جامعاً مانعاً›، سيساعد الناقد – إجرائياً – في ممارسة شغله النقدي. وهذا ما دفعنا إلى البحث عن تعريف للترجمة الذاتية ‹لأسباب إجرائية› كما سبق وأشرنا.

يقول ‹فابيرو› في المعجم الكوني للأدب الصادر عام ١٨٧٦ :

(السيرة الذاتية عمل أدبي / رواية / قصيدة / مقالة فلسفية) قصد المؤلف فيها (بشكل ضمني أو صريح) إلى رواية حياته ، وعرض أفكاره أو رسم أحاسيسه. ويضيف (فابيرو) معلقاً: ((تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام، ومن يكتبها ليس ملزماً البتة بأن يكون دقيقاً حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات))[2].

وعرّف (لاروس) السيرة الذاتية عام ١٨٦٦ بأنها:

((حياة فرد مكتوبة من طرفه))[3].

وعرّف (فيليب لوجون) هذا المصطلح بما يلي:

((حكي (سرد) استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة))[4].

وبتحليل التعريف الأخير نجد أن (الترجمة الذاتية):

من حيث اللغة هي سرد نثري.

ومن حيث الموضوع هي حياة فرد بعينه

ومن حيث المؤلف، نجد أنه يتطابق تطابقاً تاماً مع السارد (الراوي).

ومن حيث الراوي، نجد أنه إضافة إلى تطابقه تطابقاً تاماً مع المؤلف، فإنه يقوم بدور الشخصية الرئيسية في العمل وهو يستعيد السرد (الحكي) ولاينشئه، أو هكذا يبدو الأمر.

وهكذا نجد أن الترجمة الذاتية، تختلف عن المذكرات، لأن كاتب المذكرات يحاول أن يصور الأحداث التاريخية (الخارجية)، دون أن يهتم كثيراً بتصوير واقعه النفسي الذاتي (الداخلي).

وتختلف عن الذكريات، حيث يهتم كاتب الذكريات بتصوير البيئة والمجتمع والمشاهدات العامة، أكثر من اهتمامه بتصوير حياته الخاصة، اللهم إلا بوصفها إحدى مفردات تلك البيئة العامة.

وتختلف عن الاعترافات، التي يغلب عليها التبرير والتسويغ والمراوغة والمكر والتمويه.

وتختلف عن الرواية الواقعية ، من حيث البنية والمحتوى، حتى وإن اعتمد كاتب الرواية على حياته الشخصية، وجعل منها مهاداً تاريخياً لأحداث روايته اللهم إلا إذا صرح باسمه الحقيقي، وبأسماء الأشخاص والأماكن والأحداث والتواريخ تصريحاً تاماً لالبس فيه. وعندها تكون الرواية قريبة جداً من الترجمة الذاتية، أو فلنقل إنها ترجمة ذاتية اختارت لنفسها قالب الرواية من الناحية الفنية ولتقنية... وهذا ما فعله توفيق الحكيم في «يوميات نائب في الأرياف»، و يحيى حقي في «خليها على الله». ومع ذلك يبقى شيء ما مختلف سنعرض له في حينه.

وتختلف عن السيرة، لأن السيرة مكتوبة من طرف شخص آخر، عاش في زمن لاحق «غالباً» وتدور حول شخصية محورية تكون الشخصيات الأخرى مجرد هالات حولها. وأشهر السير «من الناحية الفنية» في الأدب الإنجليزي: «حياة جونسون» التي كتبها جيمس بوزويل.

وقد عرف الأدب العربي أنماطاً من السير ينتمي بعضها إلى التاريخ المشوب بالدب: مثل سيرة ابن اسحق وسيرة ابن هشام وينتمي بعضها الآخر إلى الفولكلور والأدب الشعبي: مثل سيرة بني هلال وسيرة سيف بن ذي يزن وسيرة الزير سالم وسيرة أبي الفوارس عنترة.

وفي أدبنا العربي الحديث نستطيع القول إن طه حسين في «على هامش السيرة»، و محمد فريد أو حديد في «أبو الفوارس عنترة» قد ارتقيا بهذا الفن إلى مراتب متقدمة. وكذلك فعل محمد رشيد رضا في «سيرة الإمام» و شكيب أرسلان «أو إخاء أربعين عاماً».

كل القوالب السابقة من الكتابة شبيهة بالترجمة الذاتية إلى درجة يصعب معها التمييز الحاسم بينها في كثير من الحالات ، وعند كثير من النقاد. خصوصاً عند أولئك الذين احتفلوا بالبعد التاريخي. وبالمضمون عموماً. مما دفع إلى ضرورة البحث عن ضوابط ومعالم تُعتمد أساساً في التمييز (فمن المعروف أن لكل جنس أدبي ضوابطه ومعالمه التي تميزه من سواه). ومن الملاحظ أن تلك الضوابط والقواعد أكثر وضوحاً وتميزاً وتحديداً في الأجناس التي اهتم بها الدارسون والنقاد قبل غيرها. فالقضية ، فيما أزعم ، تعود إلى قدم الدراسات لا إلى قدم وجود هذه الأجناس (التي ربما ودت تحت أسماء مختلفة) ، وهذا زعم مازلت أرجّحه وقد اكون مخطئاً فيه. فضوابط الشعر وأدواته وقواعده أكثر وضوحاً وتحديداً مما هي عليه قواعد وأدوات وضوابط القصة القصيرة، والرواية، والترجمة الذاتية بطبيعة الحال، ليس في الدب العربي وحده، بل في آداب الشعوب عموماً. (مع اختلاف نسبي بين جنس أدبي وآخر عند هذا الشعب أو ذاك). خصوصاً إذا عرفنا أن أقدم دراسة جادة عن الترجمة الذاتية تعود إلى عام (١٩١١) حين نشر (السير سيدني لي) كتيباً بعنوان: (قواعد السيرة الذاتية) ، وكذلك فعل (كلارك) عام (١٩٣٥) حين أصدر كتاباً بعنوان: (تكوين الترجمة الذاتية وأطوارها). وأقدم الدراسات التي اهتمت بالترجمة الذاتية عربياً جاءت ضمن بحث كتبه المستشرق الألماني (روزنتال) عام (١٩٣٧) في مجلة (الدراسات الشرقية) وأعاد نشره ببعض التصرف (د. عبد الرحمن بدوي) في أحد فصول كتاب (الموت والعبقرية) الذي كتبه عام (١٩٤٥).

وتتالت بعد ذلك الدراسات (بصورة متباعدة ومتناثرة): دراسة للمستشرق بروكلمان عام ١٩٥٥، وكتيب صغير لشوق ضيف عام ١٩٥٦، وفصول في كتاب (حضارة الإسلام ، للمستشرق جرونباوم ، ودراسة رائدة وهامة للدكتور إحسان عباس بعنوان (فن السيرة) عام ١٩٥٦ ، وفصل

في كتاب (تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ – ١٩٣٨) للدكتور عبد المحسن بدر، وكتاب (السيرة الذاتية تاريخ وفن) للدكتور حسن علي فهمي ، عام ١٩٧٠.

ونظراً لجدة الدراسات النقدية في هذا المجال نجد الكاتب الأمريكي (ريشارد ج. ليلارد) ينشر كتاباً بعنوان (الحياة الأمريكية في السيرة الذاتية ، مرشد وصفي) صدر عن جامعة (ستانفورد) عام ١٩٥٦. يقدم فيه إرشادات لكاتب الترجمة الذاتية ، وقد عطت نصائحه الصفحات (٦ – ١٣) ، يحذر فيها مما أسماها: الخطايا العشر ، وينبه إلى ما أسماه: (لفضائل الست الأساسية. ونوردها فيما يلي لأنها تساعد في تحديد ملامح هذا الجنس الأدبي، أما الخطايا فهي:

١- الكتابة النمطية التي تقوم على المحاكاة المحضة لنصوص سابقة.

٢- المغالاة في ذكر النوادر.

٣- إعادة البناء المفصلة (والوهمية غالباً) للمشاهد والحوارات.

٤- إقحام الأجزاء غير المفهومة من اليوميات الخاصة وذلك بانتزاعها من سياقها بصورة تعسفية.

٥- ذكر قائمة (طويلة عريضة) للأسلاف والأباء في مقدمة السيرة الذاتية.

٦- سرد تفاصيل وحكايات طويلة عن الرحلات.

٧- ذكر بعض الذكريات غير الملائمة ،خصوصاً ذكريات مرحلة الطفولة.

٨- ذكر كثير من أسماء الأعلام الذين قد لا يعنون شيئاً بالنسبة للقارئ.

٩- المحكيات كثيرة التسرع.

١٠- تمويه الحقيقة.

وأما الفضائل فهي:

١- إشاعة جو من الحزن.

٢- الاعتراف بالأخطاء والكبوات الشخصية.

٣- الحرص على إقامة تواصل انفعالي مع القارئ منذ البداية ومحاولة الاحتفاظ به.

٤- ذكر التفصيلات الحقيقية ومميزات العصر والسمات الشخصية.

٥- الحرص على تقديم وجهة نظر متماسكة.

٦- إعطاء انطباع عن التطور والتغير الذي مرت به شخصية الكاتب.(٥)

عموماً ، يمكننا القول بأن العناية النقدية بهذا الجنس الأدبي حديثة عهد ، ولم ترق إلى مستوى العناية بسواه من الأجناس الأدبية ، مما جعل ضوابط (قواعد) (الترجمة الذاتية) ومعالمها غير واضحة ، وغير متفق عليها ، فهي في طور التخلّق ، لأنها لم توضع فوق غربال النقد إلا في وقت متأخر نسبياً ، وهذا المر ليس اتهاماً بالتقصير ، لأن ذلك لم يكن ممكناً ، فيما أزعم ، إلا بعد أن بلغ علم النفس (بمدارسة المختلفة) أشده. لأن المنهج النفسي هو الأقدر على خوض غمار النقد في هذا المجال. على اعتبار أن الترجمة الذاتية ، كما سيظهر لاحقاً ، مظهر من مظاهر التعبير عن شخصية متفرّدة ، تشعر بأصالتها وتميزها بعمق ((فحين يبدأ الإنسان (الفرد) بإدراك ذاته إدراكاً قوياً ، ويشعر بنفسه شعور أمليئاً ، أو على حد تعبير (القديس

أوغسطين): حين يصبح الإنسان مسألة بالنسبة إلى نفسه ، وحينما يحاول أن يجد عن هذه المسألة جواباً لنفسه ، هو وحده فحسب، تكون الغاية من هذا الفن أكثر سمواً وأعظم نزاهة ، فيصبح معرضاً يعرض فيه مجرى حياته الباطنة وتجاربه الروحية ، ومعملاً للتحليل النفسي الدقيق، الذي يكشف عن خبايا النفس وقواها، ومدّها وجزرها، وضلالها وهداها،))[٦].

فوجود شخصية مدركة لذاتها، معتدّة بنفسها وبتفردها وأصالتها، من أهم مميزات الترجمة الذاتية. ذلك أن (كاتب السيرة الذاتية يبحث بصورة ما عن مجد خاص لأسم العلم الذي يحمله. إنه يسعى إلى خلود هذا الأسم وتميزه وتمايزه، عبر عرض حياته الخاصة. هذا ما نجده عند (سارتر) في (الكلمات) وهذا ما نجده عند كاتب كل سيرة ذاتية، حين يعمد إلى التأكيد ، المرة بعد المرة، على اسم العلم الذي يحمله، ابتداء من صفحة الغلاف)[٧].

وهذا ما نجده عند (أحمد فارس الشدياق) في معظم ما كتبه خصوصاً (الواسطة ، والمخبّأ) وعند (عباس محمود العقاد) خصوصاً في (أنا ، وحياة قلم) ، وعند كل من تصدى لكتابة الترجمة الذاتية.

ووجود الشخصية المعتدة بوجودها وبغمكاناتها وبمزاياها، لايعني الانغلاق ضمن دائرة هذه الذات، والتقوقع ضمن هواجسها: "فالسيرة الذاتية ليست مجالاً ضيّقاً أو محدداً ، بل نوعاً يدفع إلى الانفتاح على مجالات أخرى: على التحليل النفسي، وعلم النفس، والسوسيولوجيا، والتاريخ، مما يؤدي إلى وجود عدة اتصالات وعلاقات تجعل الاهتمام بالذات ممزوجاً في نهاية المطاف بالإنصات للآخر"[٨].

وإلى جانب ذلك تتميز الترجمة الذاتية ببنية واضحة ، هدفها إعادة بناء الحياة الشخصية لكاتبها، وإعادة إنتاجها من جديد، بمواقفها المختلفة مع الشخصيات التي عرفها، والأحداث التي شارك في صنعها ، أو عاش في خضمها ، أو كان شاهداً عليها.

وتتميز كذلك بأن تكون أهداف كاتبها واضحة بذهنه منذ البداية ، وأن تكون الغاية من كتابتها ماثلة أمامه ، مما يساعده في عملية (العزل والتبني) . فيركز على الأمور المحورية ، منحياً التفصيلات الهامشية ، إلا بما يخدم أهدافه وغايته. على اعتبار أن الترجمة الذاتية تدّعي أنها تقول الحقيقة حول جانب مهم من حياة صاحبها، دون أن تلزمه بأي شيء حول الجوانب الآخرى، الحقيقة كما يراها، وفي الحدود التي يمكن أن يعرفها فيها، وضمن إمكاناته وموقعه الاجتماعي، مع الأخذ بعين الاعتبار النسيان الذي لابد منه، والخطاء والتشويهات التي لابد من أن يقع فيها كل فرد. إن كاتب الترجمة الذاتية يروي لنا ما لا يستطيع إلا هو أن يرويه، ولكن يجب ألاّ نكون ، نحن كمتلقين ، من السذاجة بحيث نصدق كل ما يقوله لنا، ونأخذه على محمل الصدق والدقة، لأننا ، بكل بساطة ، نستطيع أن نجمع معلومات من مصادر أخرى ، ونقاطع بينها ، لنتوصل إلى الحقيقة (الموضوعية). ومع ذلك ، ورغم عدم الدقة، وعدم الصدق أحياناً ، فإننا مضطرون لاتخاذ الترجمة الذاتية نصاً مرجعياً ويبدو المر أشبه ما يكون بالمفارقة الغريبة ، ففي حين نستطيع أن نسقط كثيراً من النصوص التاريخية والصحفية من قائمة المراجع ،لسب أو لآخر ، فإننا نعتمد الترجمة الذاتية كنص مرجعي: (ففي مقابل كل أشكال التخيل ، تعتبر السيرة الذاتية (السيرة عموماً) ، نصين مرجعيين إنهما يدعيان ، كالخطاب التاريخي أو العلمي بالضبط ، الأدلاء بخبر حول (واقع) خارج النص، وبالتالي الخضوع لتجربة التحقيق. إن هدفهما ليس الاحتمال البسيط، بل التشابه مع الحقيقي، ليس هو (الخبر حول الواقع) أثر الواقع بل صورته)[٩]. دون أن ننسى أن كاتب الترجمة الذاتية يقوم بذلك كله بوعي تام، ليساعد القارئ في اكتشاف الغاية التي كتبت الترجمة الذاتية من أجلها، أو بالأخرى ، ليدفع القارئ دفعاً (محسوباً ومبرمجاً) باتجاه تلك الغاية. وليجعله يستشف التاريخ (الحقيقي) للحياة النفسية للكاتب ، ويلمح قيمة الأخلاقية، ومزاجه، وطبيعة

تفكيره، وسلوكه ، وطريقه في الحياة بقصد تعريفه على شخصية الكاتب تعريفاً صادقاً، ويمكنه من تبّين ما هو راسخ فيها، وما هو طارئ ومتحول، ما هو طبع (أصيل) ، وما هو تطبعّ (مكتسب).

ويختلف كاتب الترجمة الذاتية في هذه الناحية عن كاتب الرواية الواقعية، ففي حين يترك الأخير لشخوصه فرصة النمو وفق منطقها الخاص، ووفق منطق الأحداث (المتخيلة) ، فإن الأول محكوم بحياة مشخصة واقعياً، بحياة حدثت فعلاً (على نحو ما من الحدوث) وما عليه إلا أن يستعيدها بمساعدة الذاكرة. إنه يتذكرها ولا يبتكرها، ويعيد إنتاجها وإدخالها في الحاضر، بعد إعطائها معنى مستمداً من هذا الحاضر، وتجسيدها في بنية فنية مناسبة.

وربما يكون مفاجئاً القول بأن كاتب الرواية الواقعية حين يتخذ من حياته الشخصية مهاداً لروايته، يكون أصدق منه في الترجمة الذاتية، لأنه يلعب على وتر اللبس القائم في ذهن القارئ بين بطل الرواية وكاتبها، فهما يتشابهان لدرجة التطابق حيناً ، ولكنهما سرعان ما يفترقان، أو بالأحرى، سرعان ما يدخل الكاتب – بأسلوب ما – في ذهن القارئ أنهما شخصان مختلفان. مستفيداً من خاصة جوهرية في النص الأدبي تقول: إن النص الأدبي نص مستقل بنفسه، ولا يحيل إلى خارجه ليستمد من ثمة الشرعية والمصداقية لما يقوله. هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فإن المعنى الذي يتبناه قارئ الرواية هو أحد المعاني الممكنة أو المحتملة، في حين يكون المعنى في الترجمة الذاتية غير قابل لأن يكون احتمالياً، لأنه يدّعي التطابق مع الحقيقي، أو التشابه التام معه. إنه (المعنى) في الترجمة الذاتية ليس ظلاً، أو أثراً للواقع، بل هو صورة الواقع، الصورة الحقيقية للواقع كما يدعي كاتب الترجمة الذاتية.

ولكن الصدق الذي يطمح إليه، أو بالأحرى الذي يدّعيه ليس بالسهولة ولا باليسر الذي يظنه، فدون ذلك عوامل كثيرة، لذلك عنون (ينقولاي برديائيف) ترجمته الذاتية: (الحلم

والواقع)، ولم يكن عبثاً، ولا تواضعاً زائفاً أن يسمى (جوته) ترجمته الذاتية: (الشعر والحقيقة)، فهي شعر (وخيال)، إلى جانب كونها حقيقة (وصدقاً)[١٠].

فالرواية الشخصية قد تشابه الترجمة الذاتية، وقد تتطابق شخصيتا المؤلف وبطل الرواية، ولكن المؤلف في الرواية اختار أن ينكر ذلك، أو ألاّ يؤكده. وفي الرواية درجات من المشابهة بين المؤلف (السارد/ الراوي) وبين الشخصية (البطل)، وتنوس هذه المشابهة بين تأكيد التطابق وبين نفيه، أو التشكيك فيه (في أقل تقدير). أما في الترجمة الذاتية فليس ثمة درجات: ((إنها كل شيء أولاً شيء على الإطلاق))[١١]. وقد فطن الكتاب الذين اشتغلوا في النوعين إلى هذه الحقيقة. فقال (أندريه جيد): "لايمكن أن تكون المذكرات إلا نصف صادقة" وقال (سارتر): ((لقد آن الوقت أخيراً لكي أقول الحقيقة، لكن لايمكن أن أقولها إلا في عمل فني أي روائي))[١٢].

ومن الطبيعي أن تكون مهمة كاتب الترجمة الذاتية أصعب من مهمة كاتب الرواية الواقعية، لأنه محكوم بأطر عقلية واجتماعية وبيئية محددة، في حين يكون الآخر في حل من ذلك كله، وبإمكانه أن يصطنع أطره الخاصة به والمناسبة لروايته. إن الأول لا يخترع الحقائق وإنما يقوم بإعادة بناء حقائق مشتته (منتقاه) ضمن بنيه فنية تخدم رؤية الكاتب. إنه قد يحذف بعض التفصيلات ويركز على أخرى ليس بقصد التزييف وإنما لدواعي فنية وتقنية وجمالية، شرط أن لا يؤدي ذلك إلى خلخلة تربك المتلقي حين يجد نفسه أمام ثغرات بحاجة إلى تبرير أو تسويغ إنني لا أبرئ كتاب الترجمة الذاتية من الكذب، ومن تشويه الحقائق وتزييف الوقائع، الأمر الذي يحدث في حالات كثيرة، إن لم أقل في الحالات جميعها، بوعي حينا، وبدون وعي أحياناً، لا فرق بين من يزيف الوقائع توضعاً، أو يزيفها زهواً وتفاخراً. دون أن تخدعنا الاعترافات الصريحة والعادية بالدونية، وبارتكاب الآثام، فقد يكون ذلك كله جزءاً من

استراتيجية التمويه والخداع، حيث يلفت الكاتب انتباهنا إلى زاوية، في حين يكون فعله الحقيقي في زاوية أخرى. كما فعل جان جاك روسو ، وتولستوي، وجيد وكما فعل كتاب الترجمة الذاتية من السياسيين عموماً.

والعوامل التي تحول دون الصدق في الترجمة الذاتية كثيرة، منها ما هو إرادي مثل الحياة، ليس الحياء من ذكر أمور تخص الكاتب وحده، وإنما الحياء من ذكر أشياء تخص الآخرين من المشاركين معه في الأحداث ، لأنه إن كان يملك حق التصريح بما يخصه ، فإنه لا يملك ذلك الحق بالنسبة للآخرين. وليس الحياء متعلقاً بالأمور الجنسية فقط كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما الحياء من أعمال أقترفها صاحبها، وهي مما يتنافى مع القيم، ومع العرف. ومن الأسباب التي تحول دون الصدق أمور غير إرادية، يعود قسم كبير منها إلى عيوب الذاكرة وطبيعتها. ويعود قسم منها إلى أمور فنية وتقنية، تقتضيها ظروف الكتابة وملابساتها. ومنها ما يعود إلى اللغة بأنماط تعبيرها وقوالبها وأساليبها، "فقد يكون الفرد موضع كلام أكثر منه متكلماً" على حد قول (كلودليفي شتراوس). ومنها ما يعود إلى الأيديولوجيا والعقائد والاتجاهات الاجتماعية التي تسم الفرد بميسمها، وتعمل من خلاله، بل من وراء ظهره، ودون وعي منه.

ثم إن طريقة كتابة الترجمة الذاتية قد تحجب الفهم المناسب للعملية الأدبية مما يؤدي إلى اللبس (إذ إنها (طريقة كتاب الترجمة الذاتية) تفتت نظام التقليد الأدبية، لتستعيض عنه بدورة حياة أحد الأفراد. كذلك فإن طريقة كتّاب السيرة تهمل أيضاً أبسط الوقائع السيكولوجية. فالعمل الفني قد يجسد إلى حد كبير (حلم الكاتب) بدلاً من حياته الواقعية. أو يكون القناع) وما هو ضد الذات الذي يختفي وراءه الشخص الحقيقي، أو قد يكون صورة الحياة التي يريد الكاتب أن يفرضها. أضف إلى ذلك أنّ الفنان قد يجرب الحياة بشكل مختلف عن

غيره وضمن حدود فنه، فهو يشاهد التجارب الواقعية وعينه على فائدتها في الأدب، كما إنـها تأتي إلى ذاكرته مصوغة صياغة جزئية، حسب التقاليد الفنية ، والمفهومات المسبقة)[13].

فالترجمة الذاتية، مثلها مثل أي عمل فني في علاقتها بمنتجـها، قد تكون صورة عن حياة صاحبها ، مع بعض التصرف ، وقد تكون النقيض، وقد تكون التبرير والتسويغ ورد الاعتبار. وفي الحالات كلها، فإن ما يكتبه الإنسان عن نفسه ليس (هو)، لأنه عملية خلق جديدة، وإعادة بناء تتجاوز صاحبها. ولعل في هذا ما يذكر بتفسير المنهج التجريبي للظاهرة الأدبية، حين يجعل المؤلف غير ما ينتجه، ويجعل الإنتاج الأدبي غير صاحبه، معتبراً أن العلاقة بينهما تقوم على نوع من التعالي المتبادل.

ومن أبرز ملامح (الترجمة الذاتية) قدرتها الهائلة على تصوير ما عاناه كاتبها من صراعات فكرية ومادية ومعنوية، تصويراً يساعد القارئ في التغلغل إلى أعماق الكاتب، ليتلمسّ ثمة آثار الخارج في حياته الداخلية، وآثار الندوب التي تركها ماضية في حياته التالية. كل ذلك وفق ترتيب محكم، وتطور متنام، يسير بالقارئ قدماً باتجاه الغاية التي وضعها الكاتب، دون ثغرات أو قفزات، لأن فرق شرط التعاقب الزمني يحوّل عمله إلى ذكريات وانطباعات (وأصداء للسيرة الذاتية)، ويخرجه من دائرة الترجمة الذاتية الفنية، بوصفها جنساً أدبياً متمايزاً. لأن شرط الترجمة الذاتية (الفنية) أن تصاغ في صورة مترابطة تتسم بالوحدة والاتساق (في البناء ، وفي الروح العامة) مما يعطيها هويتها وأصالتها بأسلوب جذاب، وسرد فني راق، ينقل إلينا حياة كاتبها (كفرد)، أي كشخصية متميزة ومتفردة (ليس بالضرورة مشهورة)، كل ذلك بصورة موجزة ومكثفة، لكنها كافية، مادتها الخام الوقائع المنتقاة بالاعتماد على الذاكرة. أما الخيال فهمته وضع الملاط الذي يساعد في ربط العناصر المشتتة في كل متماسك واضح الغية. ومهمة الخيال هذه ليست هامشية ولا ثانوية كما قد يتبادر للذهن أول وهلة (فأغلب السير

الذاتية تكون ملهمة باندفاع إبداعي واسع الخيال، نتيجة لذلك يدفع الكاتب إلى عدم الاحتفاظ من أحداث وتجارب حياته إلا بتلك التي يمكنها أن تدخل ضمن بناء نموذج مبنين»[١٤].

فالخيال ، إذاً ، ليس مبعداً عن عمل كاتب الترجمة الذاتية ، ذلك أن « واضعي التراجم الذاتية فنانون قبل كل شيء، ومعنى هذا أنهم لا يستطيعون أن يسردوا الوقائع سرداً، وأن يسجلوها تسجيلاً خالصاً، لا أثر فيه للصنعة والخيال، وإنما هم يحاولون جهدهم أن يقدموا لنا حياتهم كلوحة فنية رائعة، روعيت فيها النسب (الأوضاع)، وأحسن فيها توزيع الأضواء والضلال، أو كقطعة موسيقية بارعة، لم يوضع اللحن الواحد بجانب الآخر إلا تبعاً لقوانين الانسجام. ولم تختلف النغمة عن النغمة ، شدة ونوعاً ، إلا حسبما تقتضيه قواعد التأليف. فكأنهم، إذا كتبوا حياتهم، سيكتبونها كروائيين، يخلقون الكثير من وقائعها، أو يؤلفون بين أجزائها تأليفاً بديعاً، ولكنه بعيد عن الواقع كل البعد»[١٥].

ومن هنا جاء قول شوميكر: «إن إعادة الخلق الحقيقي للحياة برمتها كما عاشها صاحبها، إعادة محكمة، أمر مستحيل»[١٦]. وهو ، فيما أزعم ، غير مطلوب (فنياً). يقول جورج مور: «إن المرء ليطالع ماضي حياته مثلما يطالع كتاباً قد مزقت بعض صفحاته، وأتلف منها الكثير»[١٧]. ثم يقوم هو ، واعياً أو غير واع ، بإعدام الكثير من تلك الصفحات، أو باستبعادها، لمقتضيات مختلفة، منها ما هو فني تقني، ومنها ما هو غير ذلك.

وأفضل (التراجم الذاتية) من الناحية الفنية تلك التي استطاع كاتبوها أن يقترحوا خطة هدفها إقامة علاقة ما مع المتلقي، من خلال البوح له ببعض الأمور والأسرار، في سياق محسوب بعناية، بقصد كسبه (المتلقي) إلى جانبهم، لتصبح العلاقة بين الكاتب والمتلقي علاقة صداقة، قائمة على إيهام المتلقي بأن الكاتب يبوح له (شخصياً) بالحقائق. فهو يلعب مع المتلقي لعبة هدفها فتح قنوات للتواصل، واقتراح مناسبات تدفع القرئ للتعاطف مع صاحب

الترجمة، وتبني مواقفه، والاعتبار بتجاربه، من خلال مقايسة حياته بحياة الكاتب (كما يرويها)، وبذلك تتاح له فرصة الاستمتاع، وتثور في أعماقه أحاسيس (درامية) قوامها التطهر والنقاء، وهذا ، لعمري ، من أهم سمات الفن عموماً، وسمات الأدب خصوصاً، لأن الأدب حين يكف عن أن يكون ممتعاً، يخرج نفسه من دائرة الأدب أصلاً. وهذا ، في زعمي ، هو السبب الذي يجعل من الترجمة الذاتية جنساً أدبياً، ويخرجها من دائرة التاريخ.

وإذا كان النقد الحقيقي لفن (الترجمة الذاتية) قد انتظر تقدم علم النفس بمدارسه المختلفة (كما سبق وذكرنا)، فإن فن (الترجمة الذاتية) نفسه كان بانتظار ظهور النزعة الإنسانية، التي تؤكد على (الفردانية)، وعلى حق (الشخص) في أن يعيش حياته كما يريد، وأن يصنعها كما يحب (شريكاً لسّيد أعظم) كما يحب الوجوديون أن يقولوا. لذلك لم يكن من الممكن أن تظهر أية ترجمة ذاتية (بالمفهوم الفني والتقني المحدد لهذا المصطلح) قبل القرن السابع عشر، حيث وضعت أهم أسس هذا الفن، من خلال المذكرات التي كتبها كل من: (جيمس ملفيل، روبرت كاري، السير جيمس فارنر) إذ إن فن الترجمة الذاتية قد تطور من المذكرات، فحين توقفت المذكرات عن النظر خارج النفس للبحث عن شهادة حول حقيقة تاريخية، وحين توقفت عن أن تكون مجرد وقائع، ومجرد محاولة لرسم المجتمع، وتقديم شهادات حول الأحداث الخارجية (توقفت عن أن تكون مصطلحاً متجانساً، حدث ذلك أثناء القرن التاسع عشر، فمن جهة كان هذا المفهوم قد أصبح يعتمد على الذات ، ويذكر زمرة من النصوص التشريعية والتاريخية والعلمية (بتأثير الثورة الفرنسية)، ومن جهة ثانية، فإن المذكرات كانت تذوب في فكرة البحث الشخصي، أو الاعتراف، أو السيرة الذاتية)[١٨]. ولم تعد المذكرات تنافس التاريخ ابتداء من القرب العشرين، لأن التاريخ أصبح علماً. إن المذكرات تاريخ ولكنها ليست التاريخ)[١٩].

ففي القرن السابع عشر وضعت أهم أسس هذا الفن، وفي القرن الثامن عشر تطور بتأثير فلسفة الأنوار وما انبثق منها من أيديولوجيات وثورات اجتماعية وسياسية، وفي القرن التاسع عشر ترسخت الأسس، وتمايزت الملامح الفنية إلى درجة كبيرة، أما في القرن العشرين فقد نضج وأخذ صورته (شبه النهائية)، وساهم في نضجه تقدم العلوم الإنسانية، خصوصاً علم النفس، وعلم الإنسان، وظهور مفاعيل بعض آراء: نيتشه و فرويد، وهيدجر. هذا في الغرب، أما عندنا: فإن هذا الفن (بالمعنى المحدد) كان لابد من أن يتأخر للأسباب سابقة الذكر، إضافة إلى تأخر ترجمة الأعمال التي يمكن أن تندرج تحت مفهوم الترجمة الذاتية. ولابد من التعجب هنا من آراء د. عبد الرحمن بدوي وادعائه بأن الترجمة الذاتية قد تأخرت في الأدب العربي لأسباب ترجع إلى مزايا الشعوب السامية؟!!![20] وهكذا يقع في المطب العنصري دون دليل علمي، ضارباً عرض الحائط بالشروط الموضوعية التي لابد من توفرها لولادة هذا الفن. ولو كان الأمر متعلقاً بما أسماه مزايا الشعوب السامية (ناسجاً على منوال رينان) لكان هذا الفن قد وجد كما نعرفه اليوم عند الآريين منذ القديم، ولم ينتظر القرن السابع عشر والقرون التالية. بل إن الإغريق لم يحفلوا بهذا النوع من الترجمة الذاتية، وإنما احتفلوا (بسيرة) الفرد العظيم، والفرد البطل، ناجز البطولة، دون أن يهتموا بتطوره، ونموه، والصراعات الداخلية التي كوّنته بعد أن أضنته. (في حين كان الرومان أكثر احتفاء بالترجمة الذاتية). وفي كل الحالات، بقي هذا الفن غير واضح المعالم، مبثوثاً في بعض الوصايا، والبيانات الرسمية للأباطرة، وفي بعض الحكم والأمثال، دون أن يتكامل، فناً واضح المعالم، إلى عهد النهضة الأوروبية.

ذلك في الغرب، أما في التراث العربي، فقد اختلط مفهوما السيرة والترجمة الذاتية. وكان يقصد بالترجمة تقديم تعريف، أو نبذة مختصرة عن شخص معين؛ وقد يقوم الكاتب بتقديم ترجمة عن نفسه. أما السيرة فتعني تقديم تعريف مسهب عن شخص معين، ومحاولة

تتبع حياته يوماً بيوم. وكاتب السيرة شخص آخر غير صاحبها، ويعيش في عصر متأخر عنه (غالباً). وقد عرف التراث العربي كتابات تعد إرهاصات حقيقية للترجمة الذاتية، بل لقد قارتها إلى حد كبير. ربما بسبب الروح الغنائية للأدب العربي، وطبيعة الحياة الاجتماعية، التي تطورت عن البداوة التي تسمح بظهور الشخصية الفردية، قبل أن تندمج في الحياة المدنية (الحضرية) بعد ذلك. وإن بقيت تلك الروح (البدوية) عصيّة على الترويض الحضري مدة ليست قصيرة.

وقد خضعت التراجم والسير التي كتبت في ذلك الحين للروح العامة التي كانت توجه الفكر العربي (والإسلامي) آنذاك ، وإن نجح بعضها في اختراق (التابوات) ، وفي الخروج على السائد من العادات، مما يقربه كثيراً من المفهوم الحديث للترجمة الذاتية (كالصدق، والاعتراف بالنقائص الشخصية، والمجاهرة بالخروج على العقائد السائدة، والتصريح بالصراعات الداخلية، وبالشكوك التي كانت تعصف في النفوس). كما فعل ابن الهيثم في سيرته التي نقلها عنه ابن أبي أصيبعة في (طبقات الأطباء) ، والمؤيد في (سيرة المؤيد داعي الدعاة)، وعبد الله بن بلقيم أمير غرناطة في (التبيان)، ومحمد ابن زكريا الرازي في سيرته الفلسفية، و أسامة بن منقذ في (الاعتبار)، و ابن خلدون في (التعريف بابن خلدون)، والشعراني في (الطائف المنن .

ومن الكتّاب من حاول أن يقدم نفسه تجسيداً للنقاء، وللمثالية الروحية، فرسم الشخصية النمطية بملامحها وصراعاتها وهي في الطريق من الضلال إلى الهدى. وهذا ما نجده عند المتصوفة خصوصاً عند الحلاج في بعض طواسينه، وعبد الوهاب الشعراني في (لطائف المنن)، والغزالي في (المنقذ من الضلال)، وابن عربي والسهروردي .

ولابد من الإشارة إلى أن ما كتبه كل من: المؤيد، وعبد الله بن بلقين، وابن الهيثم، ومحمد بن زكريا الرازي، وأسامة بن منقذ، وابن خلدون، والشعراني، قد اقترب جداً من

نجوم الترجمة الذاتية لما فيه من حضور قوي لشخصياتهم، وتصوير قوي لما اعتمل فيها من صراعات مضنية.

أما في العصر الحديث فتعتبر كتابات: الطهطاوي في (تخليص الإبريز)، وعلى مبارك في (عَلَم الدين) وفي (الخطط التوفيقية)، وأحمد فارس الشدياق في (الساق على الساق) و(الإحاطة) و (المخّبا)، ومحمد رشيد رضا في (سيرة الإمام) و شكيب أرسلان (أو إخاء أربعين عاماً) من الكتابات العربية القريبة من هذا الفن.

وبعد هؤلاء اتخذ هذا الفن أحد الأساليب التالية:

١- الترجمة الذاتية التي كتبت بتأثير هاجس فكري (تنويري) غالباً:

وقد اعتمدت التفسير والتحليل، وأهم من كتب فيها:

أ- عباس محمود العقاد في (أنا)، وفي (حياة قلم).

ب- طه حسين في (الأيام).

ج- ميخائيل نعيمة خصوصاً في (سبعون).

وأهم ما يميز (الترجمة الذاتية) في هذا الإطار (الفكري): الخروج على السائد، ومحاولة بذر بذور الإصلاح، وتشجيع الأخذ عن الغرب (بدرجات متفاوتة من كاتب إلى آخر)، ومحاولة تصوير الصراع مع المجتمع، لا سيما مع النماذج النمطية فيه، الشعور بالغربة، وتصوير الصراع النفسي المضني نتيجة المشاعر المتناقضة... ...

٢- الترجمة الذاتية التي كتبت بدوافع سياسية:

وقد اعتمدت على (المذكرات) والحقائق الخارجية لدعم موقف كتابها، وقد كتب في هذا الإطار كتاب كثيرون منهم (على سبيل المثال):

أ- أحمد عرابي في (كشف الستار عن سر الأسرار).

ب- أحمد شفيق في (مذكراتي في نصف قرن).

ج- أحمد لطفي السيد في (قصة حياتي).

د- أكرم الحوراني في (مذكرات أكرم الحوراني).

هـ- محمد حسنين هيكل في (مذكرات في السياسة المصرية).

ويتسم هذا النوع من التراجم الذاتية بالدفاع عن الذات وعن المواقف، وتبرير السياسات والآراء والمبادئ التي آمن بها أصحابها، أو بالأحرى ، التي مارسوها.

٣- الترجمة الذاتية التي كتبت لتصور العالم الخاص لأصحابها:

وقد اعتمدت أسلوباً يجمع بين الذكريات والمذكرات والاعترافات. وأهمها على سبيل المثال:

أ- جوجي زيدان في (مذكرات جوجي زيدان).

ب- أمين الريحاني في (ملوك العرب / قلب العراق / قلب لبنان / المغرب الأقصى).

ج- حسين فوزي في (سندباد إلى الغرب / سندباد في رحلة الحياة).

د- إبراهيم عبد القادر المازني في (إبراهيم الكاتب / إبراهيم الثاني).

ولم يستطع هؤلاء، وسواهم ممن لم نذكر، أن يبلغوا شأو الغربيين في المكاشفة النفسية، والمصارحة، والاعتراف بما لم يألفه الناس. عذرهم في ذلك اختلاف سلّم القيم، واختلاف مذهبهم في الحياة عن أولئك الذين بلغوا أعلى درجات المصارحة (روسو/ رامبو/ جيد). حيث كان هؤلاء يتمتعون بوجدان لعوب، وشغف بالمغامرة، وميل صارخ إلى التمتع بالملذات الحسية، مما قد تمجه النفوس السوية لا سيما أن مذهبهم في ذلك: العمل على ديمومة اللذة الحسية، لأن اللذة – بعرفهم – لاقيمة لها إلا إذا استمرت.

وأخيراً، لابد من الإشارة إلى أن ما كتبه ميخائيل نعيمة يعد أقرب الترجمات الذاتية العربية الحديثة إلى مفهوم (الترجمة الذاتية) كما وصفناه وتحدثنا عن أهم ملامحه الفنية والتقنية. لأن كتاباته عرفتنا على شخصيته، وتطور هذه الشخصية، وما عانته من صراعات (داخلية/خارجية)، في قالب فني فذ، وترابط محكم، في إطار فني ملائم (روائي/ مسرحي/ مقالات تحليلية). وإننا لنلمس فيها حساً درامياً عالياً، يمثل تطلع صاحبها إلى الكمال، وسعيه المستمر إلى الكشف عن الحقيقة، ومحاسبة النفس، ونقد الذات، ومحاولة التطهر عن طريق الاعتراف والمصارحة والمكاشفة، بأسلوب أدبي مثير للمتعة، إلى جانب إحساس عميق بالقيم الجمالية، وبالقيم الإنسانية عموماً، فيه من حرارة الإيمان قدر ما فيه من نفاذ البصيرة، ومن الفكر المشرئب نحو المطلق، تتدفق فيه الصوفية والمحبة.

وربما كانت (سبعون) من أبرز كتاباته في هذا المجال، ومن أكملها، وتكاد تكون الوحيدة التي تستحق عن جدارة اسم (الترجمة الذاتية) في أدبنا العربي الحديث والمعاصر.

الهوامش:

(١) فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم عمر حلي، (بيروت، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤)، ط١ ، ص٥.

(٢) المصدر السابق ، ص ١١.

(٣) المصدر السابق ، ص ١٠.

(٤) المصدر السابق ، ص٢٢.

(٥) أنظر ، المصدر السابق.

(٦) د. عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، (الناشر: وكالة المطبوعات في الكويت ودار العلم في بيروت) د. ت ، ص ١١٠.

(٧) أنظر ، قيليب لوجون ، مصدر سابق.

(٨) المصدر السابق ، ص ١٨.

(٩) المصدر السابق ، ص ٥٢.

(١٠) أنظر، عبد الرحمن بديوي، الموت والعبقرية، مصدر سابق.

(١١) أنظر، فيليب لوجون، مصدر سابق، خصوصاً ص ٣٧.

(١٢) انظر ، المصدر السابق.

(١٣) رينيه ويلك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٥) ، ط ٣ ، ص ٨٠ – ٨١.

(١٤) فيليب لوجون ، مصدر سابق ، ص ٩٣.

(١٥) عبد الرحمن بدوي ، مصدر سابق ، ص ١١٠.

(١٦) نقلاً عن عبد الرحمن بدوي ، ص

(١٧) نقلاً عن عبد الرحمن بدوي ، مصدر سابق.

(١٨) نخبة من الأساتذة ، الأدب والأنواع الأدبية ، ترجمة طاهر حجار ، تقديم د. محمود الربداوي، (دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ١٩٨٥) ، ط١ ، ص ٢٣٩.

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢٤٠.

(٢٠) أنظر ، عبد الرحمن بدوي ، مصدر سابق ، خصوصاً الصفحات ١١٣ – ١١٦.

الآلية الحيوية

(البيوميكانيكا hanicaCBiome)

بقلم الأستاذ دكتور: كمال عيد

- حافز هذه الدراسة.

هو هذا اللغز الذي يكرره المسرحيون - وبخاصة العرب منهم - عن خروج المخرج الروسي فسفولد مايرهولد[1] على التعاليم التي جاءت في طريقة أستاذه قنطنطين استانسلافسكي. ثم ، هو هذا الإبهام الذي لا مبرر له في تضخيم فكرة (البيوميكانيكا) ، حتى أضحت كـ (خيال المآتة) ، الكل يخاف من أن يقترب منها. دليلي على ذلك ندرة الحديث أو الكتابة عنها تشريحاً وتحليلاً.

ولما كانت الآلية الحيوية واحدة من ابتكارات فن التمثيل المسرحي فيما بعد عام ١٩١٧م، بعد أن أخذ التفكير عند مايرهولد يخطو خطوات إيجابية ناحية (التعليمية المسرحية) ، كان الهدف منه هو محاولة تصحيح المسار. فإن هذه الآلية – التي قلبت أمور المسرح رأساً على عقب . تحلت الطابع التربوي ، ضمن جهود أخرى قام بها مايرهولد. وتتلخص هذه الجهود فيما يلي:

١- الخطاب الذي أرسله مايرهولد بتاريخ ١٩ أكتوبر عام ١٩١٨م من مدينة بيترفار Petervar إلى أناتولى فاسيليا فتش لوناتشارسكي(٢).

٢- المحاضرة التي ألقاها يوم ١٢ ديسمبر ١٩١٨م في الحلقة الدراسية للمسرح ، والتي انعقدت في موسكو في الفترة من ١٠ إلى ١٢ ديسمبر والتي استمع إليه فيها المسرحيون دانتشنكو ، استانسلافسكي، يوجين ، تايروف ، ساهنونسكي.

٣- مساهمته في إنشاء المدرسة العليا لفنون التمثيل في بيترفار ، والصادر قرارها في أغسطس ١٩١٨م.

٤- إنشاء مسرح النقابات من ثلاث فرق مسرحية من الشبان الهواة بقيادته المشتركة مع المخرج فاليري بابوتف Valerij Bebutov ، وإخراجها أول عرض مشترك لمسرح النقابات بعنوان (فَجْرْ) ،(٣) وبهدف (إزاحة الدهن العالق بلحم المسرح) حسب تعبير مايرهولد.

٥- الدراسة التي اشترك مع زميليه فاليري بابوتوف ، قنسطنطين جارجانيف Konstantin Gyerzsaniv تحت اسم (خطابات مسرحية) في مجلة أخبار المسرح الصادرة في ٥ أبريل ١٩٢١م.

٦- الخطابات تلو الخطابات التي كتبها إلى الدرامي أنطون تشيكوف في ٢٩ سبتمبر ، ٢٣ أكتوبر ١٨٩٩م، ٤ سبتمبر عام ١٩٠٠م، ١٨ أبريل ١٩٠١م، ٨ مايو ١٩٠٤م.

- مرحلة ما قبل الثورة

(١٨٩١ - ١٩١٧).

أولاً: المعمل المسرحي.

كان مايرهولد أول من أطلق تعبير (المعمل المسرحي) يذكر مايرهولد في رسالته التي أرسلها إلى فيسنيافسكي(٤) (ما أنا إلا تقني عتيق)(٥). كما تذكر موفيا فيسنيافسكايا S. Visnyeveckaja في كتب عديدة لها أن مايرهولد كان يتحدث إلى المؤلفين الدراميين وإلى مهندسي الديكور ، وكأنه عجوز صاحب خبرة عريقة في المسرح. بل إن بعض صوره لتتضح فيها معالم الزعامة الفنية التي كان يتمتع بها مايرهولد. أن كل اقتراحات الفنيين كانت توضع أمامه على مائدة المعمل المسرحي.

لم يكن المعمل زقنا ناعمة يحضر بها المشتركون بالعمل فيه ، بقدر ما كان التعبير يعني كفاحاً شاقاً ومريراً لفكرة جديدة على الحياة المسرحية. هكذا يحقق مايرهولد فكرة (مسرح المستقبل) ليعيد جهود العمل اليدوي (على غرار مهنة النجارة والحدادة)... أي بمعنى أن يصبح المعمل ورشة مسرحية متفاعلة ، يصعد منها الدخان ، وتسمع فيه الضوضاء والحركة المستديمة ، وتشم رائحة القهوة والعرق والغراء المحروق السائل على النار. فالمعمل الذي أراه هو مكان

التجريب والتفنيد والتحليل والتشريح. شجع مايرهولد على نشر المعمل المسرحي في الأقاليم ، حتى يتواجد في الاستديو الدراماتورج ، عالِمُ الموسيقى ، خبير الرقمي ، كبار الدراميين والشعراء ، للاستنارة بآرائهم وهكذا يتحول الأستوديو إلى مناقشات فكرية جماعية.

ثانياً: تجربة مسرح الفن في موسكو.

يعمل مايرهولد لفترة قصيرة ما بين عامي ١٨٩٨ ، ١٩٠٢م. إذ سرعان ما يهجر المسرح. ثم يعود مرة أخرى إليه في الموسم المسرحي ١٩٠٥ / ١٩٠٦م عندما يُقرر المسرح تجديد وإحياء فن التمثيل على طريقة استانسلافسكي الجديدة. وتصل الطريقة بمايرهولد وزملائه إلى مسارح الريف عن طريق مسرحيات لابسن ، استانسلاف Stanislaw ، ماترلنك ، شنتزلر Schnitzler ، (سترندبرج ، هاوبتمان ، فيديكند ، هو فمنستاك Hofmannsthal. ونُحدد أهم نتائج هذه التجربة فيما يلي:

١- استبدال تقنية خشبة المسرح العتيقة.

٢- الارتقاء بتقنية فن الممثل.

٣- إيجاد العلاقة الجمالية بين فن المسرح وفن الرسم.

٤- إلغاء نظام (الميكانيكية في العمل المسرحي) ، وهو سير العروض على وتيرة واحدة.

٥- البُعد عن الأسلوب الواقعي المسكين في الفن. (سقطت أعظم درامات الرمزي موريس ماترلنك تحت ستار واقعية الإخراج في مسرح الفن).

٦- الابتعاد عن منهج الطبيعية الهرمة ، التي كانت تمثل الرافد الثاني إلى جانب الواقعية. هكذا تتحقق مرحلة التجربة في مسرح الفن ، وبآراء أكبر المسرحيين.

- فاسلي كوتشالوف يقول ((كان مايرهولد أذكى الجميع)).
- استانسلافسكي وهو على فراش الموت عام ١٩٣٨ ((حافظوا على مايرهولد ، فهو وريثي الحقيقي. أترك له مسرحنا المسرح السوفيتي)).
- سانين Szanyin يقول ((أنظر إلى فسفولد أميليا فتش (يقصد مايرهولد) وتذكر ، هو شخصية المسرح الحاضر. شكل عصري للممثل الحديث. يشع ثقافة تتحد مع عقله العبقري الحاضر دوْماً. أخاف عليه من مسرحنا. لعلّه لايُحس بأن المسرح أضيق من أفكاره وطموحاته. أخشى عليه أن يجري بعيداً عنا)).

- **(تياترالية) مايرهولد.**

اللفظة تعني (الأسلبة في المسرح Thearicality). وهي العلامة المميزة لفن مايرهولد بثورته على الرُخص في نموذج القالب Pattern أو (العيّنة السائدة) آنذاك. وحتى يحقق تياتراليه قد أقام علاقة علمية وطيدة مع مهندسي ديكور عصره أوليانوف ، هولست ، جوجونافا ، سابونوف وسوجاكين , Oljanov , Holst , Gugunava , Szapunov Szugykin لقطع دابر تقليدية الأشكال المنظرية القديمة ، ولابداع شكل مبتكر للدرامت على خشبة المسرح، شكل يحمل علامات الإبداع الفائق المتميز. مُشددا على الابتعاد تماماً عن الواقعية والطبيعية ، واعتبار الديكور على خشبه المسرح (بقعة لون كبيرة) توقظ الجو الدرامي العام ، وفي إشراق زاهٍ نشط مُفعم بالحيوية Vivid. وكان ذلك يعني البدءَ في أسلوب (الأسلبة) أو التياترالية. يذكر مايرهولد "عندما استعملت أسلوب الأسلبة لم أفكر في أي عصر أو أسلوب بشكله الفوتوغرافي الدقيق. لكنني كنت أعني بالتعبير ، العلاقة الفنية الموصلة والمتصلة بين

العلامة أو الأمارة" بين عمومية الفن والرمز. فأسلبة عصر من العصور لا يعني أكثر من إبراز أهميات وخصائص ذلك العصر بالوسائل المتاحة بين أيدينا من تقنيات وممثلين. أي مساعدة الخطوط المختبئة على الصعود إلى سطح العرض المسرحي لإبراز أعمق الأفكار".(٦)

أي استدعاء على نظام الأواني المستطرقة. وبدلاً من الإغراق في الواقعية ، جاءت بقة اللون الكبيرة لترمز إلى الديكور والمناظر التقليدية.

استطاعت التياترالية تغيير كل ما على خشبه المسرح. فلا سقوف تعلو الحجرات على المسرح ، اختصار لحركة المثلين في رشاقة ورقة. عمود ضخم على الخشبه يوحي بقصر كامل ضخم عند الواقعية. اتجاه وإجماع على عصرية مسرحية جديدة بدلاً من الصرح القديم المتداعي. نجاح لهذه العصرية في إخراج درامات تشيكوف ذات الحالة النفسية الخاصة ، بعد سقوط نفس المسرحيات على مسرح الكسندرينسكي Alekszandrinszkij. ويفضل نجاح التياترالية ومايرهولد معا في إخراج تشيكوف ، تتابعت اكتشافات أساليب دراميين آخرين مثل إبسن وماترلنك.

لكن من إحقاق القول أن نذكر أن مخرجين آخرين كانوا من المتحمسين لتيار التياترالية ، مثل فاليري بروسوف.(٧) أعظم الكارهين لواقعية المسرح الروسي ، إذ يقول ((لا حاجة لنا في المسرح للإخلاص لواقعية الحياة ، التي تفرغ الفنانون عندنا للبحث عنها في الآونة الأخيرة. إن استبدالها بالتياترالية أمر لا مفر منه)).(٨)

وإذن ، فقد دخلت التياترالية إلى المسرح حاملة لعناصر الدينامية ، مختصرة كل الوجه الخارجي للدرامات ، متجهة نحو الباطن لرفعه إلى السطح ، منقذة الفراغ المسرحي من أطنان الديكورات والأخشاب والألوان ، تاركة مساحة رائعة لحركة المثلين والماثلين على الخشبه المسرحية ، فاسحة المجال لعيون المُشاهدين للتمتع بالجماليات في الفن ، مُربية للتربية

الجمالية. ومعنى كل هذه الانجازات أن التياترالية لم تقف عند حدود المؤلف الدرامي ، أو الممثل المسرحي ، أو المخرج ، وإنما هي قد تعدّتهم جميعاً إلى المتفرج ، ليكون رابع المبدعين والمشتركين في عملية الإبداع الفني.

هذه الصورة (التياترالية) التي خرجت على المسرح في تشكيل حركيّ ، لم يكن بالاستطاعة العثور عليها ، لا في المسرح الواقعي ولا المسرح الطبيعي. ويرجع ذلك إلى أصالة خصائصها التي استهدفت ميلاد حركة مسرحية ثابتة وراسخة التشكيل ، تستند كُلية على خطوط تكوينية ناعمة رائحة الحركة والاهتزاز والذبذبة والنّوسان Vibration ، بدلاً من حركة المسرح القديم.

وتسير التياترالية في طريق نمّوها إلى خارج (الاتحاد السوفيتي) ، ففي ألمانيا يُجرب النمساوي ماكس راينهاردت في مسرحية ماترلنك (بيلاس وميليزاندا Pelleas Et Melisande ، ١٨٩٢م) المفهوم الإخراجي بالتياترالية. ثم يُعيد نفس المفهوم عند إخراجه لدراما فيديكند[٩] المعنونة (صحوة الربيع Fruhlings Erwachen ، ١٨٩١)، فيضع شرائط الُتل المعلق بدلاً من الديكور ، تظهر أجزاء من السماء بين فتحاتها ،على غرار المسرح الياباني في مسرح الشرق الأقصى.

ويتنبأ ميرهولد بأن التياترالية سوف تسمح لأعمل فاجنر بالتطور، لكن نبوءته لم تبق إلا داخل ذاكرته فقط.

- **عصر الآلية الحيوية.**

(البيوميكانيكا).

مرحلة ما بعد الثورة (بعد عام ١٩١٧م).تتحدد معالم عصر ما بعد الثورة في المسرح بالنقاط التالية :

١- تصحيح المسار المسرحي بـ (التعليمية المسرحية).

٢- التنظير للمسرح الجديد عن طريق (التربية للمسرح).

٣- توجيه الأنظار إلى درامات استروفسكي.

٤- الدخول ، وبعمق ، إلى فن الارتجال.

٥- إنشاء معمل المخرجين المسرحيين في خريف عام ١٩٢١م.

- مصطلح (البيوميكانيكا).

لماذا حوّلتُ هذا المصطلح بلغتنا العربية إلى، الآلية الحيوية؟ كلمة (بيو Bio) بادئة ، معناها حياة أو إحياء. فتقول Biochemistry الكيمياء الحيوية ، Biotechnology التقنية الحيوية. فإذا ما فحصت المقطع الثاني من الكلمة في نظرية مايرهولد، وهو Mechanica ، فإنه يعني لغوياً البراعة اليدوية في الفن. فنقول The Mechanic Arts ، والميكانيكا هي التقنية Mechanics المعادلة أو المقابلة لكلمة Mechanica في تعبير ومصطلح مايرهولد. قد تكون هذه الميكانيكية ذات علاقة بالآلات ، أو بنفس عملية الميكنة. وقد يكون المُنتَجُ مُسيّراً بماكينة تارة ، وباليد يدوياً تارة أخرى (أي حِرَفِياً) ، وعندها يختص بالصُناع الحرفيين.

كما أنه قد يكون آلياً أوتوماتيكياً، بمعنى ارتباطه بالآلية Automatism، أي ذاتي الحركة. معنىً أو عمل أوتوماتيكي لا إرادي مُنجز من غير تفكير.

Mechanical Movement . هاهنا بيت القصيد ، وهو الحالة المقصودة عند مايرهولد. يتوافق هذا التفسير مع المذهب الأوتوماتيكي Automatism ، وهو المذهب القائل بأن جميع نشاطات الإنسان والحيوان تتحكم بها أسباب فسيولوجية.Physiologic. أي أسباب تعود إلى

آراء أعضاء الجسم لوظائفها السّوية. مثل العمل العضلي اللا إرادي عند مايرهولد ، واجتناب التفكير الواعي بغية إتاحة المجال للأفكار والمشاعر اللاواعية والمكبوتة ، للتعبير عن نفسها (فنياً). وهو ما يروق لي أن أطلق عليه التلقائية الفنية. ولأن للتلقائية معنىً دقيقاً آخر في المهنة المسرحية ، فقد آثرت أن أنقل تعبير (البيوميكانيكا) إلى العربية تحت مصطلح (الآلية الحيوية) لأنه يتناسب ، بل وينطبق على مفردات ما جال بذهن مايرهولد. وأرجوا أن أكون قد وفقت في ذلك.

- الأصل والجذور في الآلية الحيوية.

بنى مايرهولد فكرة (الآلية الحيوية) على أساس سيكولوجي، استند فيه على نظرية سيكولوجية للفيلسوف وعالم النفس الأمريكي وليم جيمس William James (١٨٤٢/١/١١ – ١٩١٥/٨/٢٦م). ووليم هو الابن الأكبر للكاتب الساخر هنري جيمس Henri James الذي تعلم فن التصوير على يد الشهير وليم هنت. يصل وليم جيمس إلى مدرسة لورانس في جامعة هارفارد.Laurance Scientific School ، ثم يقطع دراسته ليصحب العالم الفرنسي لوي أجاسيز Louis Agassiz ضمن رحلته الاستكشافية إلى الآمازون. ثم يذهب إلى ألمانيا ليحضر محاضرات الفيزيائي الألماني هلمهولتس[١٠] واضع قانون علم الطاقة. ويتابع وليم جيمس رحلته العملية إلى فرنسا ليحضر محاضرات الفرنسي كلود برنار Claude Bernard[١١] (١٨١٣–١٨٧٨م) عالم الفسيولوجيا والمتخصص في الجهازين العصبي والهضمي.

وبعد دراسة مستفيضة. يقيم وليم جيمس نظريته في (المعرفة على التجربة الحسّية). ومضمون التجربة عنده ليس على شكل ذرات كما هو في مفهوم التجربة الإنجليزية ، لكنه تيار من الشعور سيّال ومتصل ، لا فواصل فيه ولا ترابط (مثل النهر الجاري). فالأشياء تتداخل مع بعضها البعض في الزمان وفي المكان. كل شيء يسيل ويتدفق. تتكدس الأشياء وتغلُظ على هيئة

مواد، لكن هذه المواد تميل إلى الانصهار في بعضها البعض، لتصبح بعد ذلك مادة سائلة هي الأخرى بدورها ، على شكل مواد جديدة. لذا يبرز محتوى الشعور واحداً وليس متعدداً على هيئة ذرات.

والشعور يُبدي عن اهتمام وانتباه. بمعنى أنه إرادي وحسي معاً. فهو لايُحس فقط ، بل يؤثر بعض مايُحس على البعض الآخر، يكره البعض ، ويُحب البعض ، ويتردد عند بعض المضامين ، ويرفض البعض الآخر، أو ينساه ويُسقطه من بين ما ينتقيه ، ويؤثره ويختاره. يُعدّه حقيقياً وحيوياً. ولا يتألف مضمون الشعور من مُعطيات الحس الحاضر مباشرة ، لكن هناك أفكار تُمكننا الذاكرة والمُخيلّة من استخراجها من المدركات الحسية. وهذه الأفكار تُميل إلى رموز وأمور تتجاوز التجربة الحسية الحاضرة ، وتُزوّدنا بـ (المعرفة) عن تجربة ماضية ، وأخرى مستقبلية.

إلا أن المهم في ميدان التجربة النفسانية أو العقلية ، هو ما هو مفيد للفكر ، وما يزوّدنا بالشعور بالمعقولية... فهو شعور بالراحة والسلام. حتى يؤدي الأمر في النهاية إلى نوع من العلاقة التي تُسمى عامة التحقيق.Verification. هذه الأهمية هي الحقيقة ذاتها. (إلا أن كلمة (حقيقة) هنا في هذا السياق ، لا تعني أكثر من أسم جمعي. يُلخص عمليات التحقيق" تماماً مثلما الصحة والثروة والقوة. وهي كلها أسماء تدل على عمليات أخرى متعلقة بالحياة)[١٢].

- معنى الآلية الحيوية.

حتى نستخلص معنى (الآلية الحيوية) ، لنضع أمامنا العبارة التالية أنطلقت جارياً وخفت. وتحليل هذه العبارة أو الصيغة التعبيرية يكون كالآتي: لم أنطلق جريا لأنني خفت بل خفت فانطلقت جارياً. ومعنى هذا في التحليل ، أنه يحدث عادة أن الانعكاس اللا إرادي في الغالب ما يسبق الشعور ، ولا يتبعه ، أو يكون نتيجة له.

استخرج مايرهولد من هذه الصيغة أساس الآلية الحيوية ، فدّرب ممثليه على كل الحركات حركياً وعصبياً ، وحث على إجادتها وهضمها حسّياً وفيزيكيا قبل التمثيل ، وليس العكس. أي ليس إستدعاء هذه الحركات ، حسّياً وفيزيكياً ، من أحاسيس الدور أو الشخصيات ومقرراتها ، كما في منهج الأستاذ استانسلافسكي ، حيث ترد عنده متأخرة ، وليست متقدمة كما يرى مايرهولد. هذه التدريبات الحسّية الفيزيكية لإثبات معنى الآلية الحيوية ، هو سر نجاح منهج مايرهولد ، المتضمن الحركة ، الإيماءة ، وطبقة الصوت ، تون الصوت. ولما كانت لهذه العناصر خصائص ذاتية لانطلاقها من ذات إحساس الممثل ، فإن التدريب عليها هو ابتكار في حد ذاته. إذ أن التقليد ، في مثل هذه التجارب لا يوصل إلى جديد. ذلك لأن استخراج الفعل المنعكس أو اللا إرادي للحظة من اللحظات لا يأتي أو يظهر إلا بالقدرة على مثل هذا العمل ، ثم بالاستجابة له في سرعة مناسبة، باعتباره عملاً من النوع الارتكاسي الناشيء عن الارتكاس ، أو رد الفعل في حقيقة الأمر.

وإذن ، فالآلية الحيوية ، والمقصود هنا حرفية الممثل في فن التمثيل ، تقلب طريقة استانسلافسكي رأساً على عقب ، وإلى العكس، تأخير بدل التقديم. أي أن رد الفعل اللا إرادي في وضعية الحركة يسبق الإحساس عند الممثل ، وليس الإحساس هو الموحي أو المحدد إلى الحركة كما عند استانسلافسكي.

وحقيقة ، وبصرف النظر عن فكرة التقديم والتأخير ، فإنه يبدو أن مايرهولد لم يبتعد كثيراً عن تعاليم أستاذه استانسلافسكي ، لأنه كان يؤكد لطلابه الحساب على الانفعال الداخلي والإحساس الكامل المُشبّع. وهو نفس ما نادى به استانسلافسكي في طريقته. كان تنبيه مايرهولد يقضي باستدعاء الممثل للانفعال دون تمثيله أو محاولة تمثيله ، مشيراً إلى الحديثة والتصرف (الفعل).

وعليه ، فالحدث Action هو المُحرّك والأساس في مدرسة استانسلافسكي. ومن لا يفهمه ، لا يفهم بالتالي لب أفكار المعلم. لطالما ردّد الأستاذ أن حياة الجسم الإنساني على المسرح ، هي الطريق إلى حياة الروح الإنسانية ، وبتعبير آخر أن الجسم، أي الحركة ← تؤدي إلى الانفعال ← أي الشعور.

إنني لا أعثر على اختلافات أساسية أو جوهرية في كل من طريقتي التمثيل عند كل من مايرهولد ، استانسلافسكي. طبعاً مع اعترافي بالفروقات بينهما في خطوط داخلية رفيعة ، وفي معطيات التعبير، ويشجعني على اعتناق وجهة النظر هذه رأي المخرج السوفيتي المعاصر لهما ايجور فلاجيميروفلش إيلينسكي Igor Vlagyimirovitch Iljinskij (من مواليد ١٩٠١/٧/٢٤م)، فهو لا يجد بُعداً ملموساً بين الآلية الحيوية عند مايرهولد ، والحديثة الفيزيكية عند استانسلافسكي. بل هو يرى تقابلاً بين الطريقتين ، خاصة فيما يختص بفن الممثل. ومع ذلك فأنا لا أصل إلى ما وصل إليه إيلينسكي من تقابل بين المنهجين. هناك تقارب على ما يبدو. لكن يبقى كل منهج يحمل معه جوهرياته التي أثْرت ، كل على حدة ، من المناهج العالمية في التمثيل والإخراج.

وحينما أدخل متعمقاً في القضية، فماذا أرى؟ الحركة عند مايرهولد تؤدي إلى الإحساس. بينما يقول استانسلافسكي أن العمليات الحديثة الفيزيكية هي المصدر المباشر للانفعال. لكن فكرة الآلية الحيوية تقوم على منهج سيكولوجي يستند أساساً على نظرية سيكولوجية للأمريكي وليم جيمس. فإذا ما افترضنا وجود تشابه أو حوار بين مايرهولد، استانسلافسكي ، فإن ذلك معناه نسف النظرية السيكولوجية التي استند عليها مايرهول. وإذن تبقى نظريته في المسرح خالية من الخصائص. أو نسلك طريقاً آخر. بمعنى أن نُغيّر من (صيغة) وليم جيمس

السيكولوجية للتوافق مع استانسلافسكي ، ولتصبح الصيغة كالآتي: جريتُ منطلقاً فخفت. أي أن حدث الجَرْي أدى إلى الشعور بالخوف.

فإذا ما حللّت فِعل (الجرْي) في كل من الحالتين، حالة استانسلافسكي ثم حالة مايرهولد، وجدت الأمر يختلف كثيراً، فالجري عند الأول يكون حدثاً فيزيكيسا ، بينما هو عند الثاني يصبح حركة فيزيكية.

فضلاً عن أن مظهر وأسباب فِعل (الجرْي) تختلف عن بعضها البعض في المسرح. قد يجري المثلون قبل العرض المسرحي ، بحسب منهج مايرهولد ، لإعداد أنفسهم حركياً ونشاطاً ورشاقة. وقد يجري ممثل، أو بمعنى أكثر رقة (يهرب) ، يهرب جَرْياً من خطر مؤكد أو هجمة تحدق به ، مثل هجمة وحش على إنسان. فجري الممثل عند مايرهولد تنشيطاً قبل التمثيل ، لا يستتبع هدفاً معيناً، أي ليس من أجل إجراء تنفيذي مجدد. لكن عندما يقال للممثل (إهرب جرياً) ، فهو بالتالي سوف يتساءل عن السبب أو الباعث على الهرب جرياً ، حتى يُمهّد نفسه فهْماً بالأسباب والمسببات ، ويُعدّ نفسه انفعالياً وتصوراً وخيالاً. وهذه هي الطريقة الاستانسلافسكية ، والتي عبر كل هذه العناصر من انفعال وتصور وتذكّر وخيال تقود إلى الفِعل وإلى رد الفعل.

أما فيما يختص بـ (الحركة). فهي عند مايرهولد حركة آلية (لحظية) تحدُّها وضعية خاصة بالعضلات ، وما هو غير مطلوب في منهج استانسلافسكي. من الطبيعي أن يتواجد (الجانب النفسي) عند كل منهما ، فسواء كان هذا الجانب هنا أو هناك ، فإنه يتصل بالفكرة والعزم والإحساس. ويبقى أن نذكر تلخيصاً ، إن منهج مايرهولد يقوم على الآلية أو الميكانيكية، لأنه يفصل الجانب الفيزيكي لحياة الإنسان الممثل عن الجانب النفسي ، وعن استمراريات التتابع والتصاعد في هذا الجانب ، وكلها تحدث في حالة الوعي بالنفس. هذا

بينما نرى أن استانسلافسكي يبدأ عند هذه النقطة ومنها. يبدأ من قاعدة رصينة الفهم للدور المسرحي. قاعدة مملوءة ومشحونة بكل الانفعالات وتونات الصوت وطبقاته، وحركة محددة محسوبة ومصاحبة للانفعالات، بغية إيجاد الاستمرارية الطبيعية السائرة إلى الذروة في الانفعال والأحاسيس، حتى وصول الصورة المسرحية إلى مرحلة (الايهام Illusion).

- تدريبات الآلية الحيوية.

طبيعي أننا لا نستطيع حصر مختلف نماذج التدريبات. لكن يتضح مما تقدم عن المنهج، انه يتطلب تدريبات جسمانية شاقة. جاءت مناهج التدريب على أساس تقويم الجسد عند الممثل تقويماً يتصل اتصالاً مباشراً بالانفعالات الإنسانية التي تزخر بها الحياة البشرية عامة (وما أكثرها وأعظمها)، تجري هذه التدريبات على مراحل عدة، وتمتاز بالتطور إلى الأصعب والأكثر جهداً ومجهوداً. وعادة ما تبدأ بين ممثلْين. واحد يفعل، والآخر يرد الفعل، لضبط وحدة الفعل مرة، ووحدة رد الفعل مرة أخرى.

وتتضمن أغلب التدريبات التعبيرات التالية:

أ- قفز الممثل على صدر زميل له (قفز على الصدر).

ب- طعن ممثل لآخر بالسكين. (فعل الجاني ورد الفعل عند المجني عليه).

ج- سقوط الوزن أو الثقل (ثنائيات من المثلين مجموعة (١) تحفظ الثقل أو الوزن في ميل إلى الأمام انحناءً. ومجموعة (ب) تمثل السقوط للثقل إلى أسفل).

د- ممثلون كل على حدة، وبطريقة تختلف عند كل منهم عن زميله في الوضعية، شكل الجسد، الهدف المراد.

وتعتمد هذه التدريبات أكثر ما تعتمد على استعمال اليديـن والقدمـين والرجلـين والـرأس والعينين في تشكيلات حركية تمتاز ، أو يجب أن تمتاز ، بالرقة والرشاقة.

- **العصر الذهبي.**

يُعتبر العقد الرابع من القرن العشرين هو العصر الذهبي للآلية الحيوية ، بعد أن سـادت وانتشرت ، كنظرية تعليمية تربويـة ، في مذاهـب الإخـراج المسـرحي في (الاتحـاد السـوفيتي). ولجأ مخرجو المسرح إلى اختيار ممثلين أصحاء العقل والبدن ، علـى حالـة نفسـية مرضيـة ، ونفوس تحمل المزاج المعتدل ، لأيُهم ان كانت المسرحية مأساة أو ملهاة فعلى الممثل بصفة عامة أن يكون مرحاً وسعيداً. مقتنعاً بأنه لا يجب عليه التعمق كثيراً ، ولا جـرّ النفـس الداخليـة إلى التركيز في الحدث الذي يُمثّل على خشـبة المسرح. لأن ذلـك يقـود إلى مـرض النمـل العصـبي (النوراستينيا Neurasthenia). أن الجهاز العصبي للفنان يصير إلى فناء كلما حاول الممثل إجبار نفسه في دورة بحبس هذه النفس داخل عالم مُسوّر ومغلق.

هوامش البحث

---

(١) VESVOLOD MEYERHOLD (١٨٧٤/٢/٩ - ١٩٤٠/٢/٢م).

(٢) ANATOLIJ VASILJEVITCH LUNATSHARSKY (١٨٧٥/١١/٢٣ - ١٩٣٣/١٢/٢٦م) مؤرخ درامي وناقد ومترجم ورجل دولة (سوفيتي). واحد من أكبر الدعاة إلى علوم الآداب المركسية تولى مناصب سياسية رفيعة ، كتب دراسة مطولة بعنوان (مسرح وثورة) TYEATR I REVOLJUCIJA عام ١٩٢٤م.

(٣) مجلة أخبار المسرح VESZTNYIK TYEATRA (العدد ٧ نوفمبر ١٩٢٠م).

(٤) فسفولد فيتاليافتش فيسنيافسكي V. VITALJEVITCH VISNYEVSKIJ (٢١/٢/١٩٠٠ - ٢٨/٢/١٩٥١م) كاتب درامي روسي. ظهرت أولى كتاباته عام ١٩٢٠م عن الحرب الأهلية التي عاش أحداثها ، حوّل معارفه الحياتية إلى درامات محلية وشعبية. وأهم هذه الدرامات:

جيش الفرسان الأول - ١٩٢٩ PERVAJA KONNAJA.

لايُنسي - ١٩١٩ NYEZABIVAJEMIJ.

الضربة القاضية - ١٩٣١ POSZLEDNIJ RESITYELNI.

الحرب بهدوء - ١٩٣٢ NA ZAPADE BOJ.

عند أسوار لينتجراد - ١٩٤٣ U SZTEN LENINGRADA.

(٥) معمل مايرهولد PETERDI NAGY LASZLO, MEYERHOLD MUHELYE, GONDOLAT, BUDAPEST 1981 P.5

(٦) المصدر السابق ، ص ٣٤.

(٧) VALERIJ BRJUSZOV البرافدا NYENUZSNAJA PRAVDA.

(٨) نفس المصدر السابق.

(٩) فرانك فيديكند FRANK WEDEKIND.(٢٤/٧/١٨٦٤ - ٩/٣/١٩١٨م). شاعر ودراميّ ألماني. تعلم في باريس وسويسرا ولندن وميونيخ. عمل بالصحافة ، مارس الإخراج في كاباريه (الأحد عشر جلّاد) بميونيخ.

MUNCHEN KABARE, DIE ELF SCHARFRICHTER. ناهض دراماتورجية الطبيعية في ١٩ مسرحية كتبها للمسرح. استعمل التعبيرية في مسرحه. جرّب في الطليعية (الأبسيرد ABSURD). شخصيات درامية تتأرجح بين عالمي اليطانية والبوهيمية... (مجرمون ،

فتيات شوارع ، أفاقون ونصابون) لذلك تعرضت عروض مسرحه إلى التوقف والوقوف مرات عديدة. واهم دراماته هي:

صحوة الربيع - ١٨٩١م FRUHLINGS ERWACHEN.

روح الأرض - ١٨٩٥م. ERDGEIST

ماركيز كايث - ١٩٠١م DER MARQUIS VON KEITH.

موسيقى - ١٩٠٦م. MUSIK.

(١٠) هرمان لورفيج فرديناند هلمهولتس (١٨٢١ - ١٨٩٤م) HERMANN LUDWIG FERDINAND HELMHOLTZ ، فيزيائي وفسيولوجي ألماني ، من أبرز علماء القرن التاسع عشر الميلادي.

(١١) عالم فسيولوجي فرنسي.

(١٢) د. عبد الرحمن بدوي ، موسوعة الفلسفة ، جـ١ ، ص ص ٤٤٨ ، ٤٤٩. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٤م. ط١.

تحولات الأثر – لغة الرؤيــا

قراءة مختلفة للمجهول

غالية خوجة

تضمن العدد التاسع من مجلّة (قوافل) أربعَ قصص هي (الحسـناء) للكـاتب محمـد حمـد الصويغ (كّويني) للكاتبة شـريفة الشـملان و(خرائـط) للكـاتب عبـد الحفيـظ الشّـهري و (اعتقـال صغيرة) للكاتبة نـدى الطاسـان. كمـا تضمّـن قصـائد للشـعراء: عبـد الرحمـن بـو علـي،وعصـام ترشحاني،و طلعت سقيرق،و فادي الخلف).

وما بين القصّة والشعر نلمح أساليب اختلفـتْ مـن حيـث الكشـف والتغلغـل في الغيـاب واللغة، لكنّها ائتلفَت في روح الإبداع لتُفني مثاقفةَ اللحظة الكاتبة بالنور.

في هذه القراءة سنحاور النصوصَ القصصّية والشعّرية من خلال استبطانها والانطلاق من جَوْف فضاءاتها المختلفة القابلة للانبجاس والتحوّل والحركة التي بالتالي تُحاورنا.

(١)

احتماليّة الرؤيا / محاولة المختِلف:

تسعى القصّةُ المعاصرة إلى حداثتها، مُطوَّرة بذلك بنيتَها الكُليّة من حيث حركيّة الشكل والمضمون، المنتجة لعلائق فنيّة جديدة بين مساحات الدال والدلالة والمدلول. وما هذِه الديناميّة سوى عملية التفاعل والمُفاعلة بين ملامح الحلم واللغة والعالَميْن الذاتي والموضوعي. عمليّة تتنامى بقْدر ما تخلق من صراع بيني الملامح والعلائق والحركيّة، يمكننا تتُبعها من خلال الآثار الحاملة للجسد النصي، كونها آثار ثابتة تحمل الآثار المتحّركة، أي الآثار الداخليّة المحمولة عليها، والمشكَّلة كخلفيّة فضائيّة للعمل القصصي تتناسب طرداً مع ظاهرهِ... وبالضرورة تلك الآثار بنوعيها تمثل طاقة المبدع ومدى سيطرته على أدواتهِ الإبداعية.

وعلى هذه الرؤيا سأناقش إشارات القصص الوامِضة بالإنسانية، والمضيئة لحالاتٍ اجتماعية واقتصادية ووطنية...

١– قصة (الحسناء) للكاتب محمد حمد الصويغ:

تبتدئ القصة بفعل قول ماض (وقالت زوجه) لتسرد لنا تقاطعاتٍ زمكانّية ونفسيّة برزَ فيها الحوار كبُعْدٍ من خلالهِ ولّدَ الكاتبُ الصويغ حيّزاً إسقاطياً للحظتين، لحظة الحاضر، ولحظة الماضي، مُشكلاً منهما هدفاً قابلاً للديمومة، ذلك لأن القصّة تشير إلى التسامي والخروج عن المصالح المتضاربة والفانية نهايةً.

ينسج الكاتب قصةً داخل قصة، وذلك عبْرَ إسقاط مكان القول الأول ((وقالت زوجَةُ)) على زمانيّة سابقة ظهرتْ كذاكرة حكائية: ((أذكر عندما كنت في العاشرة أنني قرأت مجموعة

أقاصيص هندية قصيرة مترجمة إلى العربية، كان عنوانها «المدينة المسحورة» أعجبتني قصة جاءت في منتصف المجموعة هي «الحسناء والدجاجة»

وحول هذه الذاكرة الحكائية تمركزتْ القصّة الثالثة المرموزة بين الأمكنة:

- مكان القول: كحيزٍ تتداعى عبَرهُ الأحداث الناتجة عن الحوار.
- المدينة المسحورة: كمدلولاتٍ على الواقع الحياتي المزيَّف.
- الهند/بومباي/شارع فارس: كمكانٍ واقعيّ تشابكتْ من خلالهِ علائق القَصّ، وشكّلَ المكانَ الأساسيَّ للذاكرة والحياة والقصّة. ومن هذا المكان كحّيزٍ ظاهر وُمتضمَّن للمكانيْن السابقين، نستشفُّ حركية اللحظة الكاتبة وقد أحالتْ إلى انقسامات الذوات واختلاف مصالحها. فالحوار الذي يبدأ بين الزوجين، يحيلنا إلى حوارٍ يجري في القصة المتفرعة من القصة الأولى، حوار يُشكل أبعاد المنطقة المحيطة بالشخوص «النادل والأشخاص الأربعة» ويكشف عن نوايا الشخصيات من خلال رمزٍ بسيط «الدجاجة» وكيفيةّ اقتسامها والصراع الّذي لخصه المشهد السردي التالي:

«ويبدأ الأربعة في شجار حاد حول قسمة يرضى بها الجميع الرابع غير راضٍ بالقسمة والثالث يساوره الشك في عدالتهاأما الأول ولثاني فهمهما الخلاص من صاحبيهما لينفردا بالدجاجة.».
وبينما تكتمل دراميّة اللحظة الصراعيّة في النوايا يتدخل النادل كشخصيّة أظهر بها الكاتب رمزه "الحسناء" كرمزٍ ينعطف بعناصر القصّة إلى لحظةِ دهشتها، وبؤرة احتمالها، وإلى أبعادها الأخرى، التي من خلالها يتمّ استلاب المتنازع عليه «الدجاجة» وتأويلاتها الأشياء/ المركز/ المصالح. رغم بساطة القصّة، إلا أن علائقها القائمة على تلك الإسقاطات حققت تركيبيّةً على صعيد الآثار المتحولة للحدث بحيث ساعدتْ على تصعيده، كإشاراتٍ، من داخل النص

القصصي. ودرجته عبر شكل يناسبَ مع العناصر الأخرى التي أرادها الكاتب، جاعلاً من القصة حالة مرتدة إلى الخلف. بحيث أنها تقدم في النهاية «حكمة هدفاً ، مغزى».

٢- قصة «كَويني» للكاتبة شريفة الشملان:

قصة جعلت الواقع أرضية لتحولات الكوامن النفسية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية ، وعندما أدخلت عليه تقاطعات شعرية من قصيدة السياب وتقاطعات أسطورية «أسطورة الأرواح السومرية» فإنها نقلته إلى مافوقة «مافوق الواقع» ، وذلك من خلال شبكية عميقة شكلت العلامة الحكائية التي وزعت عبرها الكاتبة ملامح الحلم والرؤيا وإسقاطاتها المختلفة ، حيث نرى تنوعاً احتمالياً إشارياً أثرا في دينامية القص وجدل أبعادها في روح النص المتأرقة بالضدّيّة «الحياة ، الولادة ،الموت، موت الأجنة والاستشهاد».

وحين نحلل هذه الروح . فإننا نتبين أثارها من ظهوراتٍ عدّة جسّدتْها الدوال وأحالتْها على حركة المدلولات. فالظهور المكاني لعناصر القَصّ انبث من خلال إشارتين تقابلت بينهما جدليّة العدم والوجود:

١-جيكور: كمدينة راصدة لحركة الأشياء المنطلقة منها. وقد أشارت إليها القاصة حين كانت تصف عيون أخوات «كويني» السبع ، مضيفة إلى وصفها مطلع (أنشودة المطر) ««وأحياناً تدكن بخضار عجيب ، وكأنّ شاعر مدينتهنّ وصفهن بقوله: عيناك غابتا نخيل ساعة السحر»».

٢-رحم الأم كحيزٍ ينعكس منهُ الموت على أجّنة ثلاثة ، سقط أولها في الشهر الخامس ، وثانيها أكمل التسعة أشهر لكَنّهُ ولد ميتاً ، وثالثها أسقط في الشهر الخامس عندما نطحها تيس الجيران بعد ما دخل فجأة بيتها. ثلاثة أجنّة ذكور بعد سبع بنات ، وقبل ولادة

(كويني) الذي نصحتْها باسمة الغريب (والذي يعني الخيش) إحدى جاراتها وذلك كي لا يعرف الموت طريقةُ إليه.

وهكذا فإن إشكالية الاسم ودلالاته هي المفتاح إلى تحوّل الأحداث النابعة من دواخل امرأةٍ ترغب بولد. فتتوالى الأحداث ضمن زمانية أفقية ، تتوالى عبر ذاتين: الذات الساردة المرتكزة إلى الاسم والمتمثلة بـ (أنا) الكاتبة ، والذات المسرودة المرتكزة إلى شخصية المرأة الأساسية والمنعكسة من خلال معاناتها كمحور دارتْ حوله القصة.

أما ما بين الذات الساردة والمسرودة فتتشفُ لنا تقاطعات اللحظة المتصارعة من إيحاءات الموت وما بعدَها كتوتُّرٍ فجوي عبرته الأحداث إلى النص.

١–موت والدها يؤدي إلى موت الجنين في شهره الخامس.

٢–موت الجنين بعد الولادة ، كحدثٍ لاحق على الموت السابق ، وإشارة إلى إيفاء نذْرها (صوم شهر وإطعام فقراء المدينة خبز تنوّرها) لأنّ الجنين الميت كان صبياً.

٣–وهي المرحلة التالية لموت الجنين الثالث، أي، ربط الموت والحياة من خلال (الاسم) كرمزٍ كثّفتْ بوساطتهِ الكاتبة تطوّرات الإيحاءات الأخرى وانعطفتْ بها إلى تداخلات راغبة بتجاوز الموت، متوسلة في ذلك إحالة الدلالة من ثباتها الموضوعي الاجتماعي إلى لاثباتها الحلمي، المونولوجي، المضاء بتداخلات الأسطورة وما بين الثبات والأثبات، تسرد الكاتبة نمو الولد الوحيد ورعاية أمة له وخوفها وحرصها الشديدين عليه وذلك عن طريق ثلاث نقاط زمنية متتابعة ((كبر (كويني) صار عمره (أربع سنوات) تخف عليه من الختان/ صار في (السابعة) حان وقت الذهاب إلى المدرسة، استلم (كويني) أوراق الجندية. ومن النقطة الزمنية الثالثة ، تبدأ دلالات الموت / الشهادة بالظهور ، وتحديداً ، من لحظة وصف الجهات كمكانيةً اختلفت مدلولات تلاوينها تبعاً لإسقاطها من المونولوج على العالم. فبعد

تجنيد كويني ترتجف حالة الأم النفسية على النص: ((تجبّرتْ بالله واعتصمت بآياته تتلوها ليل نهار، أن يبعد (كويني) عن الجهة الشرقية راحت تنذر النذور للرحمن (قعود موسم إنْ سلم كويني) وقفت النار شرقاً، وعاد للسماء صفاؤها، عدا اللون الوردي الذي اعتادوه جنوباً أوفَتْ أم كويني بنذرها)). فمن تلاقي الجهات بين (النار ولون السماء، ولون الجنوب الوردي) تنتج دلالات لا تكتمل ظلالها إلا عندما يدخل الزمن النذير ((وكان يوم غاب به القمر أخذ كويني)). زمن النواة المتشظية على هيئة الموت، لكنها الصاعدة من لحظات الغامض المتمركزة بين دلالات الفعلين (غاب/ أخذ) كدلالات منزلقة إلى اللا اتجاه / اللا معلوم، والمتوترة كحدث انفجر من الأحداث السابقة، لكنْ هوامشة ستفترع إلى أطياف حيرةٍ تلقي مفاعلتها بين لحظة الدواخل الرحمية (الأم) كصلصالٍ أول، وبين لحظة الوطن كصلصالٍ بدئي:

((صعدت أمه للسطح أزالت غطاء رأسها، جرت جديلتها وفتحت جيبها، بكت مرّ البكاء ودعت ربها أن يُعيد لها أبنها سالماً، نذرت أن تذبح كلّ ما تملك من بط وإوز، أن تبيع خواتمها والدبوس الذهبي في شيلتها وتتصدق بثمنها، عندما يعود (كويني).)) تضحية الأم يجسدها الابن من خلال لحظته المجهولة. اللحظة متعددة الاستشهاد، والعائدة على ظلال الجهات الملوّنة، كمكانيةّ ارتبطت مع مدلولات الغوص نحو الزمن النواة (النار شرقاً / غاب / أخذ)، نحو جهات الحيرة: ((ومثلما احتار الكثيرون في لفظ اسمه، احتاروا في مماته، بعضهم قال إنه مات أثناء الانسحاب، (البعض الآخر يقول إنه مات عطشاً وبرداً)) / (وبعضهم يقول إن جرافات كبيرة أكبر من أن تؤثر بها بنادقهم الهزيلة جرفت عليهم الرمل أحياء فماتوا وطمروا للأبد)).

من خلال حركة الحدث هذهِ ، وصلت اللحظة القصصية ذروتها ، حين راكمتْها القاصة في لحظة الأرواح الظاهرة والمختفية في النهر وذلك كإحالة إلى الأسطورة ، حققها التداخلُ المتهامس بين الحالة وانعكاساتها مّما أغنى البنية القصصية بمدار حلميِ انكشف عن قضاءٍ يرغب بالاتساع ((ساعاتهم لم تصل لذويهم ، ولا بقايا أشيائهم ، ولا كلمات بالصدر لم تنطلق... ولكن وصلت ريح سموم محملة بأرواحهم أم كويني تملأ شوارع المدينة العتيقة ونداء تسير إلى النهر الكبير، تهمس للضفادع والطحالب، بسؤال مر: أرايتم كويني؟، عندما لا تجاب عليه تجمع الطمي تضعه على رأسها وتصرخ صرخات تشق الأفق كويني الذي يعرفها يبكي لحالها، ومن لا يعرفها يعجب لهذه المجنونة التي تبكي من أجل خُبيشة.))

فلولا الحركية المتوارية بين ذاكرة النص المتعالقة بتداخل شعري وأسطوري ، وبين دلالات الزمكانية الحلمية المسقطة على عناصر القصة ، لغاب الحدث الأم ولغابت تناسلاته التي صعدت درامية الظلال ، ذلك لأن شكل المضمون كان أعمق من شكل الكتابة الذي اقترب من اللغة الواقعية، إذا التنامي انفجر في الداخل ، وسرب نصفه إلى جسد النص، محتفظاً بنصفه الآخر في الداخل... فلو كثفت الكاتبة الشملان دوالها بحركية أكثر وابتعدت عن العامّية ، رغم توظيفها لأغنية ناظم الغزالي ، إلا أنني شعرت بحضورها كهوة داخل عمل قصصي كهذا. وأنوه إلى وجود خطأين لغويين أتمنى أن يكونا طباعياً ((بعد أن مات أبوها فبكت عليه بكاء مر.)) والصحيح بكاءً مراً ، وأيضاً (فكان أن سقط الجنين إذابه ولد) يفضل أن تضيف (فاءً) أو (واواً) على إذا ، لتتناسب الصياغة دون نشاز (فإذا) أو (وإذا).

٣– (خرائط) قصة الكاتب "عبد الحفيظ الشّمري:

تعددت مدلولات العنوان، لتنفجر منها القصة ، مرتكـزةً علـى زمكانيـة لغويـة كـانت الأرضيـة للغة تلك المداليل التي انغرزت منها لحظة الباطن الرافضة للزمكانية الواقعية ، ولحظـة الواقـع المنسوجة بين الحل وسخريته واحتمالات اللحظة الباطنة.

فالعنوان / الرمز أتى كبؤرة لانبثاق الزمـن والحـدث والمكـان ، تنـاظرة بـؤرة الخارطـة النفسـية الشافة من مزايا الخارطة الجغرافيـة. «لم يعـد هـذا الكـم الهـائل مـن الخرائـط المعلق منـها ، والمطوي مثيراً نشيطاً في إيقاظ أسئلتي عن هذا اللـون الأزرق وذاك الأصفـر والداكـن والمسـاحات الخضراء. لكن أمراً مشوهاً يبقى لدى ،كيف للخرائط أن تجمع هذا العامل وتطويـه في أعطافـها امتثالاً لمطلب المعلم وقفنا صغراً صفاً واحداً على شكل قوس رؤوسنا مرفوعة قليلاً إلى الأمام نحـو الخريطة القديمة تلك التي يعلوها الغبار ندهش لقدمها.»».

بعـد هـذا الانبثـاق ظـهرت لحظـة التحويـل متفاعلـة مـع الحركـة اللونيـة لإيمـاءات الخارطتين «النفسية/ الجغرافية» ، ومسبقة على الخارطة الثانية «الجغرافية» لغة الحياة ، وذلك عن طريق وصف تداخل مع تداعيات اللون والقلق الحدودي، أحيـا بـدوره الأجـزاء الميتـة مـن العـالم كطـرف موضوعـي بعثـة التطـواف الذهـني المتشـاكلة مـن بعـثرة اللاواعيـة علـى أسـئلة المونولـوج، وذلـك كفضـاءٍ فراغـيّ حكـم النـص القصصـي، ووهـج إشـاراته المتحركـة «خارطــة الجغرافية مشنوقة أمامنا على الجدار إذ هي حل لتطواف أذهاننـا بـالقلق المـدروس ، والأسـئلة عن اصفرار ، وازرقاق ، وخضـرة ضاربـة وأخـرى فاتحـة الألـوان ونهاياتـها تلـك هـي البحـار ولمحيطات والخلجان ، نهر وحيد يتلوى، أودية فارغة، ورمل عاصف مميت يوحي بالكآبة.. وطبقة ملونة بخضرة فاقعة ، قال عنها: إنها المراعي الخضراء والسهول،بل إن الجليـد أبيـض ناصع لا نعرفه.»» نتبين من حواسّ الألوان ، حاسة التأمل المتغلغلة إلى لحظـات الـواقع الثابتـة على الخارطة والمتحركة في ذات الكاتب الذي استخدم طاقته الإبداعيـة في سـبر أعمـاق الألـوان

واقتراف اختلافها بين الرموز العديدة «البحر / النهايات / الرمال / الأدوية / النهر / الخضرة / الخلجان» ، حيث تكاشفنا الاحتمالية بفضاءين انكسر فيهما الوجود ، الأول فضاء الرموز ، والثاني حركتها المتوازنة بين «التيه/ الحدود / التناثر / التواءات الفراغ / الخصب الآتي / لانبعاث / الوصول» فما بين الرموز وحركتها نجد دلالات تقابلية تقاطعت لتختزل حاسة الرؤيا الكاشفة عن معتم الموجودات بشكل إيحائي «البحر / التية» « النهايات / الحدود» «الرمال / التناثر» ،«الأدوية / التواءت الفراغ» ، «النهر / الخصب - الآتي» ، «الخضرة/ الانبعاث» ، «الخلجان / الوصول» ، ويبقى «الجليد الناصع» كحالة تستدرج فقدانها بين المستحيل والحلم والطيور والنقاء الإنساني والسلام. ومن هذا الرمز الجليدي المفقود ، تبتعد الخارطة المُهجاة عن نفسها لتظهر بتحولٍ آخر تمحور حول أشكالٍ ثلاث: «القوس/كروية الأرض/الأرض المربّعة على الورق» بحيث تتناصر المفارقة بين صف الطلاب المقوّس ، وبين شكليْ الأرض المنبسطينْ على مكانَيْن اختلفَتْ زاوية الرؤيا إليهما، حيث المسافة المُضاءَة بين الأشكال هي دلالة قابلة للالتحام، والتحول من مُنحنى الحيرة والاستفهام «اصطفاف الطلاب بشكل مقوّس»، إلى تأويلات المربّع الجهاتيّة، الرامزة إلى أربع الرياح والتحول، ثمّ إلى كروية الصلصال، أي إحالة مضمَرة على دائرة الخَلقْ والتكوين والتشكل، كما أنها إحالة إلى الترابط مع حواس الرموز السابقة «البحر/النهايات/الرمال/» وذلك كمتاهةٍ ضاعت بين رموزها الجبال ، والقوة ، و الحياة ، وتسمّر فيها السكونُ الأبديّ – الموت ، كصخور أشارتْ إلى قبور الأجداد ««عنق تلميذ في الصف يمتد قليلاً ليسأل عن لون داكن يحاذي رزقة البحار ما هو يا أستاذ؟!»» السلاسل الجبلية تلك التي وصمت. / «« رفعت سبابة معقوفة بذل لأسأل عن أحجار صفّتْ بعناية. قال: قبور الأجداد ، العظماء، والقادة »».

وما بين الأجداد (القبور) ، الحياة (الجبال الغائبة) تلمع الذات كسؤالٍ انفصل عن السكون إلى تحدٍّ للخرائط المسخور منها ((لذت بصمت، وابتلعت معه سؤالاً بحجم هواء الفصل، لتلوكه ذاتي، أ للخرائط قدرة في تصوير قبورنا؟! وما يدريك لعلي أرى نصل سيف جدي؟ وغدارته ، وبقايا حصون أوت إليها النساء منذ زمن؟)).

حاولت الرموز التحاور نافية (المعلم) إلى حيّزٍ سلبي يدلّ على خوئهِ العلمي والمعرفي والجغرافي والتاريخي والتراثي ، وما (المعلم) إلا رمز عن المحيط الخانع المحدد والمؤطر بينه كمسافةٍ دلالية جسدت الخارطة، كنقطةٍ ارتكز عليها القاص الشمري ليُحيلنا إلى إصرار الواقع على لحظته وأمكنتهِ ((وقف عند تعرجات خطوط سوداء، متعرجة، قطب حاجبيه وأشار إليها وبصرامة واصفاً إياها بالحدود)). عرض القاصّ خفايا الوطن العربي ، مُرمَزاً ذلك بدراميّة متصارعة شملت المختلفَ ، وناورتْ عليه هناك في مخيلة القّصة المنقسمة شكلاً إلى ثلاثة مشاهد ، ضمَّها النزاع المتضاد ولغة المجهول ودائرة التيه ، والارتداد الزمني المترامي بين الدلالات والظاهر على جسد النص كخلفية ربطت غبارَ الماضي ، مع المستمر من الحاضر ، والمنفلت نحو الضباب ((إذ للخرائط لغة تتجمع فيها مجاهل الماضي، وخوف أستاذنا من عناء لوحته القديمة تلك التي تصنع لنا غباراً تفركه راحت المستحيل ليتطاير على وجوهنا ، وفوق رؤوسنا.))

إيماءة تطالب بتغيير خريطة العالم بما يتناسب مع الحضارة. تغيير أصابَ القصّة فجعلها متواشجة ومتنامية ومتراكمة هناك، كأنها تحاولُ آلا نهائي، وتكتب احتمالاتها، تاركةً للقارئ استفهاماتٍ قد لا تبقى في الداخل ، أو المجهول ، أو المستحيل.

٤- قصة (اعتقال ضفيرة) للكاتبة ندى الطاسان:

قصة اجتماعية أضاءتْ أحوال الأنثى من الداخل والخارج... ملتفة حول استفهامات الطفولة كطْور يستمّر في البلوغ، لكن تبقى الإشارات البريئة أسئلة متعلّقة بظاهرة البلوغ دون إجابة أو مساعدة أو تفهّم.

تسلّل العنوان «اعتقال ضفيرة» إلى تفاصيل المراحل النفسية للقصّة. فما بين الطفولة والطفولة تتجّول حالة نضوج الأنثى لحظة دخولها في الاكتمال الفيزيولوجي، هي لا تدرك اضطراباتِ هذه الحالة، ولا تستطيع التخلّصَ من المرحلة السابقة عليها، والمجتمع لا يراعي حساسيّةَ هذه اللحظة، وبدّلاً من توعيتها واستيعابها ورفْدِ تحّولاتها تلك فإن المجتمع يفرض عليها قيودهُ الظالمة، المبتدئة من الأسرة والمنعكسة على حالات المرأة أينما كانت «أماً / أختاً / زوجاً / بنتاً».

كشفت ندى الطاسان عن هذه الأبعاد في قصتها بفنيةٍ تناسبتْ مع البيئة كمعادلٍ موضوعي، عرّتْهُ من خلال ظاهرة منتشرة بكثرة في مجتمعنا العربي تحتاج إلى الوقوف عندها ومعالجتها كي نصل إلى إنسانيةٍ أسمى، وحضارة أرفع وأنضج.

أبتدأت القصّة بلغةٍ شفّتْ عن معاناة الواقع ««فساتين صغيرة، وأثواب بريئة تلتصق متجمعة في دائرة توسّطت الشارع الترابي الذي يشقّ الحارة المنعيّة، حيث تتعانق البيوت متجاهلة عزلة القرن العشرين وحضارة "صباح الخير يا جاري ، أنت في حالك وأنا في حالي.»» / «طاق طاقية رن رن يا جرس محمد راكب على الفرس»». حملت القصة مدلولاتٍ مختلفة ، ابتدأت بالدخول إلى عالم الطفولة من خلال الكشف عن مآل اللحظة الاجتماعية والسعي نحو الخلاص الفردي كما يؤكد ذلك المثل الشعبي المذكور عن الجار الذي أحالتْنا إليهِ الكاتبة بعدَ الإيماء إلى نسيان العادات الاجتماعية الجميلة. ولم ترتفع حدّة الدرامّية إلاّ عندما أدخلت الكاتبة لحظة المفارقة على الطفولة، وأشارتْ إلى انقلابت الداخل لدى الطفلة نوره ««نوره من أكثر الفتيات وقوعاً،

لكنها دائماً تقوم بسرعة وهي تنفض التراب أو تمسح الطين عن وجهها ويديها وملابسها مبتسمة أو مقهقهة دون أي ألم، أما اليوم فقد عانقت دموعها والتصق جسدها بالأرض، وعندما جاء محمد ليساعدها على الوقوف شاهد البقعة التي لوثت فستانها الناعم وصرخ مندهشاً: دم لابد أنك جرحت...». وما بين الخوف والبكاء والرعب تتداخل الأعماق النفسية لتنعكس كالموت على الداخل «هاتي ملابسك سأغسلها أنا ، وتعالي معي سأعطيك أشياء أخرى ترتدينها، كبرتِ يا ابنتي، صرت امرأة. غافلها السؤال وتسلل من شفتيها المستسلمتين: إذن لن أموت، هل سأموت؟. ضحكة أمها طمأنتها، جعلتها تنسى الخوف والآلام وكل شيء.».

بعد تهدئة الأم للطفلة، تتداعي لحظات الداخل لتظهر قرب الحرية «أصبحت امرأة تستطيع الجلوس مع أمها وصديقاتها وتشاركهن الضحكات الغريبة والهمسات الأكثر غرابة، وتستطيع الآن أن تتحدث وهي تصب الشاي لصويحبات جدتها وستصرخ في وجهِ إخوتها الصغار» لكن لا يستمر الحلم الطفولي في التجول داخل المدلولات، بسبب إسقاطات اللحظة المعاشة من قِبل نساءٍ أخريات تجسّدْن بـ «الأخت لولوة / الأم / العّمة» «أختها لولوة التي تزورهم بين حين وآخر تجرجر أطفالها وشكواها وهي تريهم آثار الضرب على يديها وظهرها. قالت لها بحسرة: – يا حرام ، ستنضمين إلى طائفة المهمومات، سيزوجونك مثلي». أمّا ما قالتهُ عمتها المنزوية والمنعزلة في إحدى الغرف «كبرت إذن! ستلازمين المنزل مثلي وقد يعزلونك في حجرة مظلمة».

لم تسمح لها الأمّ بعد ذلك باللعب مع أصدقائها وصديقاتها في الحارة ، فانتظرت الأب كمنقذٍ ، لكنّها فوجئت وارتدتْ نحو استفهاماتها وأنينها «لا تعرف لماذا يطالعها؟ ولماذا يومئ لأمها موافقاً؟ لا، لن تخرجي للعب بعد اليوم ، لكن ردّ عليها صارخاً : قلت لك لا ، آلا تفهمين ؟».

وهكذا تحرّك في هذا النص القصصي مضمون مهم ، طغى على فنية القصة ، فاللغة لم تبتعد عن الواقعو عن العاميّة ((روح ولد، مابي فلوس ، ما بي أكل.)) ربما هدفت الكاتبة إيصالَ اللحظة المعالجَة بوضوح تام، بما أثر على حركية القص وجعلها تقليدية. ولن أنسى الإشارة إلى وجود خطأ، ربما من الطباعة ((وللتاجعيد الكثيرة المحيطة بعينيها)) أي ، ((وللتجاعيد)).

أخيراً ، تنوعت قصص هذا العدد من (قوافل) وتميّزت قصّتا (كويني) و (خرائط).

(٢)

إيماءات الأثر / تحوّلات الصيرورة:

الشعر متغيرٌ يثبت في ألّلا ثبات يخطب المجاهيل ويشع بأرواحها التي لن تنطفي، ولأنه كذلك فهو النور الغائب الذي يترك لنا على القصيدة آثارَ تفاعلنا معهُ.

فكيف تلامعت رؤى قصائد العدد ، وكيف اخترقت عتمة الواعية الكونية لتكتب لاواعيتها...؟

(١) قصيدة "زمن الأحجيات" للشاعر عبد الرحمن بو علي:

قصيدة رفضت الواقع ، فأشارتْ إلى زمكانيته المُعاشة ، حذفتْ المعتمَ المرفوض ، ودخلتْ فضاءاتها الأربعة (مدن / شاعر / رجل آخر / رياح) ، موّزعةً الحلم على الوصف ، والذات على النصّ ، والعلائق على متضادات العالمين منطلقةً مرّة من الذاتي إلى لموضوعي ، وأخرى من الموضوعي إلى الذاتي.

فما بين (المدن) و (الشاعر) اتّضحَتْ آثارٌ منقسمة إلى محمولَيْن (رجل آخر / الرياح) بينهما نثّرت الذات الشاعرة أبعادَها الحاملة والقابلة للقراءة ضمن متوازيين:

١–العالم الذاتي (شاعر / رجل آخر).

٢–العامل الموضوعي (مدن / رياح).

سلبتْنا الأغاني

والأماني

والرجاء

وأعطتْ لأبنائنا

في الزمان الرديء

لغة بارده.

مقطع من «مدن» سنشاكلهُ مع عنوان جزئي آخر «الرياح»:

الرياح التي أشتهي

أن أزوّجها كلماتي

لم تصلني

الرسائل أيضاً ،

لم تصلني

والقصيدة أيضاً،

لم تصلني

لم يصلني

منكَ غير الحطام.

ما بين الرياح والاستلاب ، دلالات توصل ظلال الزمن إلى العدم، وفي كلتا دلالتي الريح والاستلاب صوتيات لأنينٍ مارستْهُ المعاني الحاملة للرؤيا في «المدن» كرمز مكاني ضاع في «الزمن / الرياح» كمسافةٍ ضيّعتْ بدورها «المدن». أمّا ناتج الضياعَيْن فهو المترامز بين «لغة باردة» وبين حركية الفعل المنفي «لم تصلني» ، وأعني، درامية الزمني والحلمي ، حيث تتداعى

اللحظة الحاضرة إلى فراغين ، فراغٌ ورّثَ الأبناءَ ضياع المدن وهو ما تراكم من الدلالة بين لغة النص ولغة الزمن والاستلاب «سلبتنا الأغاني / وأعطت» فرغم ظهور الدال «أعطتْ» كفعل نقيض للدال «سلبتنا» ، إلاَّ أنّهُ يبتعد عن مدلولاتهِ إلى نقيضها أيضاً مشكلاً في المشهد الشعري صورة ضمنية لتضعيف الاستلاب ، وهذا ما تؤكّدهُ العلاقة بين صفتيْ الزمان وللغة « الزمان الرديء /لغة باردة » وبين النفي الذي يثبت هذه الصورة الضمنية «لم يصلني» وذلك كفراغٍ ثانٍ يُحيل ذواته والأغاني والقصيدة إلى آللا وصول ، إلى آللاانتهاء وهنا يظهر زمنُ الآتي المكثّف في الصورة / المحور «الرياح التي اشتهي ، أن أزوجها كلماتي – لم تصلني – القصيدة – زمنية الرؤيا النابعة من هذه الصورة إلى حواسّ كلّ من المدن والرياح ، والمتبعثرة في أنساق الشعرية الأخرى المسقطة بين «شاعر» و «رجل آخر» ، حيث يُكمل مشهد الشاعر لغته الواقعية الواصفة بإحالتها إلى ازدواجيات الزمن الذاتي للذات والذات الأخرى ، رافضاً عبراها الشاعر زمانية المكان ، ومكانية الزمن ««عيبة / أنه عاش في زمن الأحجيات شاعراً / لم يقل غير «لا» ثمّ مات»».

مسافة الرفض تعادل باطّراد مساحة الموت «شاعر – لا – مات»، لكننا نلمح تحوّلية هذه المعادلة إلى خلفية تنبسط عليها دلالات حلميّة ، تسحب الحلمَ من الرؤى لتخلفهُ آثاراً لمسافةٍ لغوّية ، منها إنبثقت حياة ظلالية مرادفة لنوعين من الموت ، موت يبتعد من نفسه ليصير الروح ، وموت يبتعد إلى مكانه الفيزيولوجي "الجسد" وما بين الموت الميتافيزيقي ، والفيزيقي تتوتر الرؤيا لتتهيكل في حواس الصورة الضمنية المحور: ««فبني بالحروف لغات ، وبني بالأظافر صومعة ، ثم مات»» ، وجه الأثر هنا ، يحمل ملامحة في نقيض الموت «لغات / صومعة» الملامح التي التقتْ مع زمنية الرؤيا في الصّورة «الرياح التي أشتهي أن أزوجها كلماتي / والقصيدة أيضاً ، لم تصلني».

أمّا ما تداخل من هاتين الصورتين ، فهو ما انفتح علينا كزمـانٍ نصي متجادل مثلثْ طرفيْه المتضادين ، صوتيات العمل الظاهرة عبر الدوال «لغـات / صومعـة / كلمـاتي / القصيـدة» كطرفٍ أول عكس فضاءَ القصيدة الآخر ، و «مات» كطرفٍ ثانٍ ، أمّـا شـرر للحظـة الكاتبـة ، والمُصالح بين هذه الأضداد فتجسّد بـ «لم تصلني» كعمق مُضافٍ فتـح أجنحتـه داخـل فضاءٍ لم يأتِ، لكن ما شوّشَ من هذهِ الكثافة هو سرديّة الصور ، ووصف حالاتها، مّما أدّى إلى خفـوت حدّة هذه الرؤيا وتوتّراتها، وجعلها أقرب إلى التسارد، ولقد ظهر هـذا الخفـوت علـى أشـده في المشهد الثاني من العنوان «رجل آخر»، رغم إشارتهِ إلى فروقات الوطن العربي وتناشـز لحظـات هذا الوطن «هكذا نحن في زمن الأحجيات ، أمّة واحدة».

(٢) «قصائد قصيرة» للشاعر عصام ترشحاني:

ثلاث حالات عزفتها الرؤيا الغائرة في مجاهيل اللحظة الذّاتْكَوْنية انبنتْ على إيمـاءات الأثـر ، وعلى المدلولات المتوارية في حركّيةِ حلم لا تثبـت لكّنـها متدرجـة البيـاض. ففـي الحالـة الأولى تماوجت الأبعاد الدلالية على شـكل ظـلالٍ نصفـها تنـاوب أحاسيس الـذات الشـاعرة والـذات الأخرى ، ونصفها المتبقي سحب بعضه إلى الواقع ، ومن حركة هذين النصفين انبثقـت الحالـة وكشفت عن وقْعها المكاني والزمني «على أبواب حدائقه / تغادر نحو الشارع / حين تُحسّ بأن الشمس هناك ، تدور وحيدة»٩ دوران حملَ دراميته على محمولات الصور ، وحـواس الطبيعـة ، وانفلات الدلالة من مألوفها «ترسمـه مـهجوراً بـين النـاس ، ومحتميـاً بـالوحدة والأوهـام ، وأشلاء قصائدهِ» حيث الاختلاف يتناسج مُغيَّـراً شكل الهجرة والاحتماء ، وموتراً فجوة النبـض بين الذات والذات ، وبين القصيدة الفجوة التي تكتسب شكلاً آخـر مـن خـلال صـورةٍ جمعـت امتداد الهجرة وحولته إلى المناقض:

ها هي تسحب من كفيه الخنجر

والأوراقَ

وبعض الأسماء

وتعطيهِ رغيفاً

مسكوناً بالأطفال

وزهرة قنديلٍ

قمراً وفراشة

تتصالب إشاراتُ الدوال ، ومن نقطة التقائها ينتج فضاءٌ هو حيز الحاسة الرؤيوية الكامن بين :

١-«ترسمه مهجوراً بين الناس» و «تُعطيه رغيفاً مسكوناً بالأطفال»

٢-«أشلاء قصائده» و «زهرة قنديل ، قمراً ، وفراشة»

وما هذا الفضاء سوى بوح القصيدة المُضاء عبر وجدانّيات الرموز «زهرة قنديل / فراشة» كرموز ظلّلتْ رمزَ الصورة اللاحقة «تترك بعض ملامحها المجنونة في كأس الماء» ، فغير هذه الدرامّية المترامزة ظهر البياضُ نافراً بخفوتٍ لم يتوهّج إلا في الحالة الثانية ، حيث كثف آثاره في الخافية النصية :

هذا المأخوذ بما أكتمهُ

يستوقف حالَ قيامتهِ

شعري

وعليهِ يفتح قدرة خضرتهِ

كم علّمني ألواحَ العهدِ

وسيماء الأنواء

تترابط تداعياتُ الكشف في الجانب الخفّي من المدلولات ، وتتحّرك بين الكاشف ((المأخوذ)) والمكشوف ((بما أكتمهُ)) وذلك كحدَّيْن للحركيّة الصاعدة إلى جسد النص ، وواعيةِ الكلمات ((يستوقف)) ، فرغم ما تحملهُ هذه الدلالة من سكونٍ وثبات ، إلا أنّها صّعدت دينامي الحَدث الشعري إلى صوفيّتهِ المتحّركة بين ‹حال قيامتهِ ، شعري› كمجهول تناسبت إضاءته من قبل الصورة اللاحقة ، كمرتكز لون البياض باللمح والخضرة ‹وعليه يفتح› وهي إشارة على انبثاق ‹أكتمهُ› ، الانبثاق الذي لوّنتْهُ مخيلة الصورة المحمولة على ‹قدرة خضرته / سيماء الأنواء› ثم تتوالى اللحظة المختزلة للتوتر فجوةً تتلامح فيها الذات كوجودٍ متّسع ضمَّ عناصرَ التكوين:

كم بخّرتي بالورد

وزنرني

بأيادي الماء

ألقي ينزكه في قلبي وطفي

هذا الصوفي المجنون

كتابي في الظلماء

‹بخّرني› رمز نتج عن الماء ليتحول إلى هواء ، ويبقى رهين التحول ‹المجنون / الأنواء› وذلك لما لهذه الدوال من تغيرات ، لا تعرف الاستقرار ، لكنها قابلة للحواس المركبة ، والمتفاعلة بين العناصر الأخرى ‹الخضرة / الورد / الماء› و ‹ينزكه = النار› المتناقضة مع ‹الظلماء› ، فالعنصر الأول يرمز إلى انقلابات الصلصال ‹الخضرة / الورد = التراب الإنسان› / ‹الماء› = الخصب.

من هذا التباين الاختزالي نستشف كيف اتحدت الذات بنفسها وانسجمت مع كونها ، تاركةً للمأخوذ / المسحور ، دهشة التكوين التي دارتْ حول نفسها لتتشفى إلى محورين «الدم / الوطن» وهذا ما أومأ إليه المقطع الثالث كحالة استدرجت حضرتها إلى حلمٍ اشتبكتْ فيه مدلولات «الشجر/المطر» لتنعكس بين وقعين «يقرع الحلم / نبض النخيل» ولترتفع إلى فضاء الدم والوطن ، وذلك ضمن دلالية الرؤيا المتأرجحة بين الفعل «يذرف» وبين «أجراس المطر»:

إنه الآن على
مرمى الشجر
يقرعُ الحلمَ ،
وفي نبض النخيلْ
وطن يذرف الحبَّ ،
وأجراسَ المطرْ

دلالية رؤيوية شكلتْ من البياض حلتها المختلفة ، والمتلاطمة على جسد القصيدة.

(٣) «بطاقات» للشاعر طلعت سقيرت:

عناوين أربعة «نهار / النقيض / الحياة / أمنية» داخَلّ الشاعر ذاته بينها ليخرج من حالاتها روح الواضح ويتركها في أوّل عمقٍ للكلمات الطالعة إلى شفافية الحلم وأنينهِ في آن.

أطيّر قلبي غمامةَ عشقٍ
لتمطر حَبّاً على كلّ دارْ
لعلّ الزمانَ يفُيد الأمانَ
ويُزهر في الطرقات النهارْ

غنائية النبض تعالتْ بين الرفيف (أطير) وبين مدلولات التحوّل (قلبي / غمامة) المستمّرة في العبور إلى ملامح فسّرتْها آثارُ (لتمطر) مشيرً إلى تصحّر الزمن ، وإلى مسافتهْ الآتية من (القلب) كإحالةٍ على إشعاع اللحظة (يزهر / النهار) ومفردات الخصب. أمّا (النقيض) فهي حالة وازتْ بين (البكاء / الفرح ، الأبيض / الأسود) مرتكزةً على وقع (القلب والروح) ، ومبتعدةً عن الزمكانية (يأخذني القلب في كلّ الجهات ، وتطويني الروح) ، ومقتربة من حاسة الانكسار المتضادة بين (أعيش لحظة البكاء والفرح) وبين (يعود القلب قتيلاً ، وعلى باب الصدر والروح ، ينقط حلماً ودماً وشيئاً من رماد). فما بين البَيْن هذا ، توترت العلائق لتكون فجوة المدلولات المحورية الناهضة من مخيلة النص ، إلى مخيلة الصورة وذلك كحواس تأملية تكثفت بالرموز (الحلم – الرماد) ، ولوّنَتْ فضاءها بالا اتجاه...

أمّا (الحياة) و (أمنية) فهما حالتان تراوحتْ ظلالهما بين المباشرة والالتماع، فمهّدت الأولى رؤى الثانية ، وذلك عندما عرّى الشاعر الحياة (أجملُ أجمل ما في الدنيا أنك تحيا) / (أنك تمشي تركضُ تحكي تُمطر تشعل فيك هواك). وقرأ التضاد (تُمطر تشعل) على أنه البُعد الذي اختار انعكاساتهِ من دواخل فضائهِ (فيكَ) إلى دواخل العالم (أجمل ما في الدنيا أنك تحيا)، إشارةً من الذات الشاعرة على اتساع الفضاء الآخر والمترامي في عنوانه الثاني (أمنية) وذلك ليُحاور الإنسان عبر خباياه الكامنة (يا صديقي يتسع العالم للجميع ، فلماذ تدور حولي لاهثاً ، تحاول أن تهدم كل ما أبنية) / (هل ضاقت الدنيا إلى هذا الحد؟). ورغم سردية اللحظة المقروءة إلا أنها ترصد اليومي المعاش ، والزمن المتحلّل داخل النفوس ، كاشفةً عن إمكانيةٍ للتغيير تتجادل مستفهمة لتظهر في نهاية القصيدة على شكل ألمٍ مُحب ، يضم حلمهُ إلى الآتي:

كم أتمنى أن تكون كبيراً

أن تفهم سرَّ الحياة

أن تكون صديقي يا صديقي

(٤) «معلقة للغياب» للشاعر فادي الخلف

توترت القصيدة في اللا مألوف ، غابت عن الواقع لتدخل في الرؤيا ، ناسجة من اللا ثبات «الرحيل» لحظة الكامن «السر» ولحظة الموت: «الرحيل انتظام من السر / وإذْ تغربين يموت النهار» ، ومن هاتين اللحظتين تفتقت اللحظة الغائبة ، لتكون من الكامن ما يرتعش بعد الموت «تصير الخرافة بيتاً من الشعر – يزحف نحو الرماد ، ليحفر قبراً» ، درامية الحواس تتصعد كفجوةٍ اختزلت الرؤى وعكست إحالاتها على مدلولات الروح الساطعة بين «الموت ، القبر / الشعر ، الرماد» لما تضمه هذه الرموز من تفاصيل تؤدي إلى بروز العمق (ذات الشاعر)، على جسد النص كمعادلة وازت الشعر بالموت ، لكنها أوحت بما وراءه ، مجردة المجهول من سره ، والآتي من الموت «ستمطره الريح بعد القصيدة» متوسلة في ذلك عودة الحيز الأبيض إلى فاعلية القصيدة «ستمطره» مستقبل البياض ، «القصيدة» سر هذا الآتي. فرغم دلالات فعل «تمطره» إلا أنه الكشف يُراكب أبعاد الطمر في الصور اللاحقة ليجانس مخيلة الرحيل ، كحركة تستمر في اللاثبات ، وليس في «القبر»:

الرحيل:

١–انتقام من السرّ

٢–اعتراف من السحب والأقحوان.

٣–ارتجاف من النور.

وبعد هذا الارتفاع الحلمي ، تخفت دينامية المستمر لتعود إلى قاع اللحظة المستقرة «شنق الضفاف» ، ثم إلى اللحظة المتوترة «خوف من القبل الهاتجات» / «وتسبيحة للجفاف».

وعن طريق تضاد الرموز «السحب / الجفاف» ينفي الشاعر النقيض الثاني «الجفاف» موهجاً الأبعاد المتنامية من خلال الصورة المنفلته من الغياب «لست السراب الذي تنزفين» والدائمة الخفق الظاهر من تراكمية المداليل على جسد الحضور المرموز له بـ «خائك لخيوط العناكب» وذلك للتأكيد على النفي «لست» بإشارةٍ حملت "أنا" الشاعر إلى مكانية لغوية ، واهية وشفيفة أولاً «سوى حائك لخيوط العنكبوت» ، ثم منطوية في لحظة من الأبد، لحظة ولجت قلق الشاعر وشكلت مكانية مجردة بين الحلم والحرف «في حجرةٍ أغلقتها الحروف إلى المنتهي»يتراءى هذا المجرد يكور الرحيل على الرحيل ، ثم يسبقه إلى لا مألوفة المسقط بين «المنتهى» و«الغياب» ، ومن هذهِ المفارقة التي شكّلتْ تفاعلية انكشاف السرّ «الرحيل انتقام من السر» شعت في القصيدة دينامية الغامض ، وتناسبت مع بنيتها الشاملة «قبيل الرحيل أحرك معلقة للغياب».

جَــــادَكَ الجَــذْبُ

شعر: أشجان الهندي

رقصت دماؤك في عروقي
وتزاحمت أمواجُ كفلكِ
بين بستاني
ففاضت من تزاحُمِها
بروقي
وتوسَّدتني رغبةٌ
رعدٌ يميطُ لثامَها
وتوحَدّ في البالِ
يمزجها بحباتِ السؤالِ
وأنتَ
أنتَ !
أما تُحرضكَ الورودُ على الورود
ولا الرياحينُ الصغيرةُ

دمعُها
يُغريكَ بالرقصِ الحزينِ
على عروشِ الياسمين؟
خاو ذراعُكَ من يميني
نادمتُ قبلك يازمانَ الوصلِ
أحجاراً
فجادت بالقرنفلِ
والهوى
وطويتُ أقماراً
من العسلِ البهيّ
وما غوى
غيمي سوى ينبوعك المبتلّ بالشهواتِ ،
والبنِ المسوّم
بارتعاشاتِ الحقول.
فِضْ يلتقي البحرانُ
يختلط بالفرات العذب
بالجسدِ الأُجاجِ
وتنحني
قممُ البنفسجِ للسيول
فُضّ احتمالَ انصمتِ

باح زبرجدُ النار المقيمةِ
في بطون القمحِ
وانفرطت عقودُ الوقتِ
في جدب الذبول
وصلّ حلمتُ بوصله
حلمّ
تعلّق يازمانَ الهجرِ
بالفجرِ النديّ
وتارةْ
علَقتُهُ بالزنبقِ البريّ
واستبقيتُهُ
حولاً حبيس جدائلي
كاشفتُهُ
وكشفتُ عن ساقِ الكلام
فما تعرّى
غيرُ جيدي
وهممتُ بالنخلِ الضنينِ
وهمّ بي
فرويتُهُ
قبل السؤالِ عن المزيدِ

الـــتمرُ تمري
فانْحَنِ يا جذعُ
للجمرِ المخضّبِ بالنشيدِ
بارك حريقك في دمي
أوسُلُ وصلك من وريدي.
وصلّ هو الرؤيـــا
وأندلسي
تثنّي عودُها
صفّقتَ بين عروشها
لهـــــواً
فعانق رنّةَ الأوتـــار
– شوقـــاً –
عودُهـــا
صفقت
فاهتز الجني
وروى الهوى عنقودهـــا
سالت على كفيك أغنية
لمعبدها
مشاغله الصغيرة
في الضلوع

بين الدموعِ
تهيأتْ
للوصلِ
أو للوصلِ
أو للوصلِ
أو
للفصلِ ما بين التذللِ والركوع.
ماجُدتَ إذ جادت
وفاضت
بالغيومِ عهودُها
وتخضبَت بدم الكلام
بروقُها
وتجرّعت ماءَ الملام
رعودُها
وتزينت
بالفجرِ
بالإصباحِ
بالفلقِ المبللِ بالنعاسِ
ودثّرت شفتاكَ غيمتها
فأمطرت الحمامَ

وعودُها.
مُلكاً أضعتَ ؟،
أم احتمالَ تملكِ
الريحِ العصيْةِ ،
أم مغامرة التعلّقِ بالنجومِ ،
أم السما،
والأرضّ ،
والأفلاكَ ،
والأسرارَ ،
والرعبَ المصفَّدَ
في عيون الجـــــنِ ،
أم عشّ العصافـــير الصغيرةِ ،
والغِــــنا ،
ونسائمَ الليلِ الحميمِ
إذا انثنى
ثم انثنى
وطوى حقولَ الضوءِ
فارتعشت على أمواجِ لمستهِ
سيولّ من شموعِ؟
مُلكاً بكيتَ ؟،

أم الدموع
خبثُ المدائنِ
بللتهُ الخمرُ بالشبق الهَلُوع؟،
أم تلك غفوات المحاربِ
والهزائمُ
شيبُ ظاعنةِ
تلهّى باحتمالاتِ الرجوع؟
مُلكاً فقدتَ ؟،
أم الأُولي فقدوا
غيثَ السماواتِ التي وُعدوا ؟
أبكيت مُلكاَ ؟،
أم طواكَ أسىً
يطوي أساهُ
الموتُ والكمدُ
يجتثهُ ويلّ
فتزرعُهُ
نارٌ مع الأنـــَّـــاتِ
تتقدُ ؟
إن كان ذاك
ونازعاتِ دمي

أنْ كلَّ ذلك
بعضُ ما أجـــدُ.
للّهِ أندلسي ومَنْ
جالوا مجالَ النَفَسِ
بصباحـها
يحدُ وهُمُ وَجْـــــدّ
لشموسها
ويُظلُّهــــــم
وَجْــــدُ.
للّهِ روحُ حُلمِها
يُفشيه غدرُ الغَلسِ
فيقيمُ بين جفونها
السهدُ
ويُساقُ من جندِ الكرى
جندُ.
روحّ
تدلَّت
من عيون الحرس
فتسلقتها الريحُ والبردُ
وتوضأت بالعشقِ طلعتُها

فإذا بليلِ الليلِ يشتدُّ
ظنت غديرَ العشقِ مئذنةٌ
حتى تبيْنَ أنه
جَسَدُ.
وهماً بكيتُ ؟،
أم إفتراشيّ ساعدَ العنقاءِ ،
أم ثمراً
غطّى عظام صغاره الحقدّ ؟
وصلّ
حبائلُ وصلهِ غدرّ
جَذْبّ
سؤالّ
مالة ردُّ.

أشجان الهندي

مدن ميتة في جراب من قش

شعر: عبد الرحمن بو علي

* دبــــي

يتهدل هذا الوجه النائح فوق أريكة هذا المرمر
يتهدل هذا البحر من الناس :
أفغان وهنود
وبقايا أقوام
تتأبط أكياساً من قش.
خلف زجاج
يتخفى ظل أبي :
هل سأراه العام القادم،
حين أعود
إلى حقل التوت وأشجار اللوز،
وحين تواجهني ريح الشوق
أم سأرى وجهاً آخر،
يتهدل فوق أريكة هذا المرمر.

دبي ١/٧/٩٧

* رومــــــا

روما تخلع نعليها
وتكلمني بكلام صوفي
روما تخلع نعليها
وتصلي خاشعة ،
آه : يا زمن الشؤم تراجع
واترك بابك مفتوحاً
للشوق للأحزان

روما : ٩٧/٧/٢

* الدار البيضـــاء

تـــتـهجى الدار البيضاء نضارتـها
حين تتوجـهـا الشمس
فتقبر كل دناءات العالم،
تـــتـهجى الدار البيضاء أنوثتـهـا
قد تأتيـهـا الأحـزان إذا طاف بـهـا طير
أو هـل بـهـا موج،
لكـن.. هيـهـات لـهـا
أن تمسح حـزني.
تـــتـهجى الدار البيضاء
فيفضحـني حـزني،
آه كم كانت أيامك ناعمة
قبل ثلاثين سنه،
آه كم كانت أيامك مقمرةً
في السبعين

الدار البيضاء: ٩٧/٧/٢

* وجـــــــدة

الآن اكتملت دائرةُ العمرِ
فغابت عن عينيك الأشجارُ،
يا من كنت قريباً من هم الفقراء،
ويا من شربت روحك من كأس الأحزان،
حتى ثملت أفراسك
بين النهرين.
الآن أكتمل العمر
فصرت بعيداً عني.
سأراك غداً ... وغداً سأراك.

وجدة: ٩٧/٧/٨

ـ وياريحُ خذْني إليـها ـ

شعر: عز الدين سليمان سليمان

وما زالَ رمحلكِ في الخاصره

تسافُر كلُّ الغوايات من خاطري

وتبقينَ وحدَك في الذاكره

وأقفلُ أبوابَ قلبي عليكِ

أسّميكِ عصفورةَ القلبِ

صحراءُ عمري تمتدُّ للموتِ ياغيمةً ماطره

وينمو الحنينُ بقلبي مثلَ الرياحينِ

تنمو على ربوة شاعره

أعودُ إليكِ كطيرٍ يعودُ إلى الدوحِ

في يقظةِ الهاجره

وأنتِ الصدى والغُّ في دمي

وأنتِ الهوى المستبدُّ

سرابٌ يفتّش عن واحةٍ عاطره

وأنتِ صباحٌ تكسّر في جَعْبة الليل

دهراً طويلاً

وأنتِ الصراخُ المعلَّبُ في مخزنِ العشقِ

أنتِ الربيعُ أضاع الدليلا

وأنتِ المقيمةُ في القلبِ غائبةٌ ، حاضره

أحبُّكِ ضوءاً وعتماً

ربيعاً يمارسُ طقسَ الولادة

خريفاً يسافرُ بينَ المسافاتِ يسبي غصونَ الشجرْ

أحبُّكِ ثرثارةً كالينابيعِ ، صامتةً كالحجرْ

يجوعُ ربيعي ، ومازلتُ أقرأُ عينيكِ فاتحةٍ

للمطرْ

وتمحينَ كلَّ النساءِ بدفتر قلبي

وتلغينَ كلَّ العناوينِ

تبقينَ خارطةَ للقمرْ

وأبدأ من شطَ عينيكِ

أنُـهي على شطّ عينيكِ حلمَ السَفَرْ

×××

وياريحُ خذْني إليـها

سمعتُ نداءَ الترابِ الحنونْ

جُنِنْتُ بعينينِ لا تحلمانِ بغير الجنون

هواكِ غريبُ ، أحبُّ الغرابة في العشقِ

لكنْ سألتُك إمَّا نكونُ حبيبينِ

أو لا نكونْ

وياريحُ خذْني إليـها

وكيف الجدائلُ بعدي؟

أما زال عطرُ النياسيم يسكنُ فيها؟

وكيفَ الشفاهُ ؟

فمازالَ عندي كلامٌ جميلٌ ، جميلْ

أحبُّ الهوى الصعبَ ، خذْني إليها

أحبُّ الهوى المستحيلْ

عز الدين سليمان سليمان

الحقيقة والوهم

شعر : إبراهيم الوزان

مدخل القصيدة :—

تدثرت بكل الألوان

فما زادها إلاّ ضبابا

جربت كل اللغات

فما زادها إلا عيّاً وموتا

شرّقتْ فما أشرقت لها شمس

وغرّبت فما ندلّ لها عطر

القصيدة

سَئمتِ شموخ النخيل

لأنكِ عُطْلُ

وظلَّ السيوف

لأنكِ وهْمٌ

فهمتِ هناك

وفي جدب ذاك
فما أينع النخلُ إلاّ
لظى السّوط إلاّ
وكان لكِ الحرقُ
والمسخُ في كل سرّب

* * * * *

تلبَّسكِ السؤُ
حتى ثمِلْتيِ
وران الثَّمولُ
فأيقظ في مخدع الصبِّ كلَّ الجوارح
فظُّ الهجير
وقرُّ الجحود
وموتُ الجمود

* * * * *

تنافر فيكِ جلالُ السموِّ وزيفُ الذوات
وجاسك ريبُ الزمان
فكنتِ شظاياً تفرّ من اللؤم للذلّ
في كلّ نادْ
وحين يُلينُ الَجنَانُ قناةَ السويِّ
يُراق الكيان ويهمي سواداً بليداً

بعقم الرمادْ

* * * * *

صحوتِ على غربة المنتشينَ
بكأس التناسيْ
ومَنْ قد نسوكِ
طلولاً تضاهي الطلولْ
ولما انطفأتِ
ومسَّكِ عصفُ الذبولِ
أتيتِ تميطين عنكِ اللثامَ
وما يقتضيه المثولْ

* * * * *

ولما ركِبتِ خيول الكلامِ
لبغل البغاث ؛
وحين تحالف فيكِ
سقيمُ الضمير..وغيمُ الجنون
وسجّى هواكِ حطامُ السنين
وذاك الشجيُّ وما قد مضى
شربتِ السديم بكأس الضياء
وحلمَ الدفين بستر العناكب
والموحلينْ

* * * * *

فليس هنا لكِ..
هنا تُشْعلين الأيادي
ويُبصرُ فيكِ الفؤادُ
ويسلو مهادُكِ غزوَ السهادْ

* * * * *

بلوتُ البلادَ
وفي كلّ وادٍ نزلتُ
فلم استسغكِ
كشيءٍ..
ومن ساد فيها وبادْ

* * * * *

فيا جملةً سوّغتها دثورُ العقوقْ
تحلَّيْ بهشِّ الخلاقْ
فلستِ الخوافيَ، أو بالقوادمِ
أو بالنجادْ

* * * * *

إبراهيم الوزان

لم يكن بوسع القادم من بعيد أن يدرك سر هذه الحركة، فالميناء يبدو هادئاً، فاتناً بمصابيحه المتلألئة ولازالت الشبكات التي نصبها الصيادون للإيقاع بمخلوقات بريئة ممتدة في البحر كما يمتد النهار في الليل ومع ذلك فإن حركة ما تلف باحتراس جنبات الميناء.

من يكون وراء تلك الحركة؟!

الصيادون!؟ ليس هذا موعدهم!.

رجال المراقبة؟!! العادة أن لا يأتي هؤلاء إلا عندما يبصر النهار وتزول غشاوته!.

الشرطة؟!! لقد حضر رجالها إلى المكان في أوقات مختلفة ولم يقبضوا على أحد في هذه الليلة!.

من هو إذن صاحب هذه المناورة السرية؟!.

قبيل إقلاع القارب بدقائق كانت أوامر الشيخ ونظراته الحازمة ترتبان كل المراسيم تحديد مكان كل واحد من الزبناء والتنبيه إلى التدثر والتخفي، وكانت كلماته المتماسكة تلح على التجلد واستحضار العزائم وتنصح بالاعتصام بالهدوء والجمود لتخطي المحنة وتذكر بنعيم الفائزين الذي ينتظرهم في الطرف الآخر لنهاية البحر ما داموا صامتين.

ولكن عبارات الشبان كانت تطلب استبقاء بعض المتاع الخفيف، رغم تنبيهات الشيخ المنذرة:

- إن لم تتركوا كل شيء في الميناء، فإن هذا القارب سيبحر نحو حتفه لا محالة! فسأرمي بعد الإقلاع كل شيء في البحر حتى لا يغرق القارب، وستكون هذه الأشياء أسهل طريق لاكتشافنا.

- سنثأر لغضبنا حينما يحضننا عرض البحر أيها العجوز اللعين.

– هكذا همس خالد في أذن يعقوب الذي وافقه بنظرة مؤازرة وأضاف:

– حسناً، ولكن تذكر يا خالد أنني نصحتك كثيراً بالهرب في شاحنة، فهي أرحم من هذه القوارب التي لم يخطئوا بنعتها "قوارب الموت".

– وهل تصدق أنت تلك التصنيفات والنعوت الطائشة، من قال لك إن تلك الشاحنات هي شاحنات الحياة... كل الوسائل في وضعنا للموت، قوارب الموت، شاحنات الموت، سيارات الموت. لو أننا قررنا الهجرة عبر الطائرة، لأسميناها طائرة الموت لأنهم عندما يعثروا علينا قد لا يترددون في قذفنا من نوافذ الطائرة عوض بابها. الموت لفظة تساوت في قاموسي مع الحياة، لقد أمسك الموت بمرفقي ولازال يلازمني منذ خرجت من البيت.

اندست الأجسام الستة تحت الغطاء وظل الشيخ، سابعهم، ثاويا في مكانه يمارس لعبة التجديف، عضلات ذراعيه اليابسة المعروفة تصارع الأمواج، ومع بداية ارتفاع المجدافين يشعر بالانتصار على هذه الجبال الزاحفة نحوه فيعيد الكرة مرة أخرى، فيبدو القارب منهمكا في التهام البحر...

لم يقدر بعض الشبان على مقاومة النعاس فاستسلموا لنوم ثقيل بغيض، إلا خالد ويعقوب فقد ظلا في مكانهما يرقبان العجوز وهمته التي لا تعرف الكلال، تطوف أعينهما الواسعة في الفضاء ملاحقة حركات المجدْافين وهما يرسمان الدوائر في الهواء.

كان الصمت يكبل مصير هذا القارب المنفلت من الوطن، التائه بين ظلال الماء المتوارية، لولا زعيق المرأة الوحيدة في القارب ولغطها الذي خرق قدسية الصمت وشرخ السكينة المتذبذبة في النفوس، انطلق صراخها عنيفاً محتجاً على تلك المراودة التي حاولها أحد الركاب مستغلاً الغطاء المشترك بينهما.

عبثا هب الجميع لإخراسها وتهدئة الموقف، فقد اشتدت بها حمى احتجاج هائجة أفقدت الشيخ حلمه فهوى عليها بضربة مجداف جعلتها تهوي إلى الأعماق. وبدلاً عن استنكار فعلة الشيخ وتفادياً لضياع الوقت قفز ثلاثة أشخاص متطوعين لإنقاذ المرأة. فخففوا من ملابسهم ونزلوا إلى الماء.

كان الشيخ واجماً يعيد تفاصيل ما وقع قبل لحظات، وبقيت عينا يعقوب وخالد تستوعبان ما يحدث في القارب بنهم وحذر، وما إن بدت المسافة بعيدة بين القارب والرجال الثلاثة وهم يعاركون الموج ليخرج لهم المرأة أو جثتها حتى نفذت إلى الشيخ فكرة خبيثة نفذها في الحال.

ضغط بصرامة على المجدافين وحركهما في اتجاه السماء ثم هوى بهما على المياه المترامية، واستمر في هذه الحركة مجدّفاً بسرعة قوية أبعدت القارب عن مكان الحادث حيث أصبحت رؤوس الرجال الثلاثة نقطاً سوداء غائرة في الأمواج الرمادية الشاحبة.

تأكد ليعقوب وخالد أنهما سيصيران بعد حلول دورهما فريسة بطش عجوز لعين وبحر عاتٍ لا يصفح.

حل بهما وهم التفكير،

لا شك أن هذا العجوز يحمل قلباً جريئاً أمام هذه المهنة الملعونة، أيبسته ملوحة البحر، وألفت نظراته الغائرة صخب الأمواج وجبروتها، وغضب البحر الذي تباركه السماء وتزكيه...

ولا شك أيضاً أنه حينما يلقي هذا القارب الواهن في الماء ويشحنه بزبائن الموت تتوارى كل مشاعره خلف قلبه الواجم.

والبحر وحش أسطوري يسعى هذا العجوز المنحدر من الدروب الخائبة لطنجة إلى ترويضه وإذابة رعونته، وعلى عادة مروضي الضواري يكثرون لها من اللحوم ليأمنوا مقالبها، يظن الشيخ أنه سيكسب رضا البحر بهذه الأجساد الشهية التي يقدمها قرابين إليه.

العجوز هو الآخر كان يفكر ويخمن، ولكن في طريقة تخلصه من هذه العيون النزقة التي تتلاعب أمامه.

عالياً جاء صوته هذه المرة، وهو يأمرهما بان يخلفاه في التجدْيف ريثما يستريح قليلاً.

كان النور في هذه الأثناء قد نسج حول الظلمة خيوطاً معقدة ومتشابكة، وقد اقتربت الرؤية من الوضوح.

الشيخ متسلق في الطرف الآخر للقارب ينظر إلى السماء التي خبت مصابيحها أمام سطوة البشائر القادمة من الشمس، ولكن نقطاً قوية البياض كانت تتمايل في الأفق، لم يفك الشيخ لغزها حتى أصبحت قريبة منه، لم تكن سوى نوارس أيقظها الشعور بفناء الليل، وهاهي تفرد جناحيها وتنساب محلقة كالنسور، تطيل الانسياب والصعود، ولا ترفرف إلا نادراً.

النوارس دليل مقنع للشيخ باقتراب نهاية الرحلة وبروز الضفة الأخرى بعد قليل... وعليه أن يدخلها قبل اندثار الغبش...

عبارات لاذعة من الشتم واللعن انفجرت من فم العجوز فجأة لإنذار خالد ويعقوب وتوعدهما للإسراع في التجدْيف...

كانا في الطرف الآخر للقارب يجدْفان في صمت.

لمح العجوز حقيبة لأحد الهالكين في عرض البحر، أمر يعقوب بفتحها وإخراج ما فيها.

اقترب يعقوب من الشيخ وبدأ يعرض محتويات الحقيبة، والشيخ يتفحصها شيئاً فشيئاً.

لم يكن بوسع القادم من بعيد أن يدرك سر هـذه الحركـة، فالمينـاء يبـدو هادئـاً، فاتنـاً بمصابيحه المتلألئة ولازالت الشبكات التي نصبها الصيادون للإيقاع بمخلوقات بريئـة ممتـدة في البحر كما يمتد النهار في الليل ومع ذلك فإن حركة ما تلف باحتراس جنبات الميناء.

من يكون وراء تلك الحركة؟!

الصيادون!؟ ليس هذا موعدهم!.

رجال المراقبة؟!! العادة أن لا يأتي هؤلاء إلا عندما يبصر النهار وتزول غشاوته!.

الشرطة؟!! لقد حضر رجالها إلى المكان في أوقات مختلفة ولم يقبضوا على أحـد في هـذه الليلة!.

من هو إذن صاحب هذه المناورة السرية؟!.

قبيل إقلاع القارب بدقائق كـانت أوامـر الشـيخ ونظراتـه الحازمـة ترتبـان كـل المراسيم تحديد مكان كل واحد من الزبناء والتنبيه إلى التدثر والتخفـي، وكـانت كلماتـه المتماسـكة تلـح على التجلد واستحضار العزائم وتنصح بالاعتصام بالهدوء والجمود لتخطي المحنة وتذكر بنعيـم الفائزين الذي ينتظرهم في الطرف الآخر لنهاية البحر ما داموا صامتين.

ولكن عبارات الشبان كانت تطلب استبقاء بعض المتاع الخفيف، رغـم تنبيـهات الشـيخ المنذرة:

- إن لم تتركوا كل شيء في الميناء، فإن هذا القارب سيبحر نحو حتفـه لا محالـة! فسـأرمي بعد الإقلاع كل شيء في البحر حتى لا يغرق القارب، وستكون هذه الأشـياء أسـهل طريـق لاكتشافنا.

- سنثأر لغضبنا حينما يحضننا عرض البحر أيها العجوز اللعين.

– هكذا همس خالد في أذن يعقوب الذي وافقه بنظرة مؤازرة وأضاف:

– حسناً، ولكن تذكر يا خالد أنني نصحتك كثيراً بالهرب في شاحنة، فهي أرحم من هذه القوارب التي لم يخطئوا بنعتها "قوارب الموت".

– وهل تصدق أنت تلك التصنيفات والنعوت الطائشة، من قال لك إن تلك الشاحنات هي شاحنات الحياة... كل الوسائل في وضعنا للموت، قوارب الموت، شاحنات الموت، سيارات الموت. لو أننا قررنا الهجرة عبر الطائرة، لأسميناها طائرة الموت لأنهم عندما يعثروا علينا قد لا يترددون في قذفنا من نوافذ الطائرة عوض بابها. الموت لفظة تساوت في قاموسي مع الحياة، لقد أمسك الموت بمرفقي ولازال يلازمني منذ خرجت من البيت.

اندست الأجسام الستة تحت الغطاء وظل الشيخ، سابعهم، ثاويا في مكانه يمارس لعبة التجديف، عضلات ذراعيه اليابسة المعروفة تصارع الأمواج، ومع بداية ارتفاع المجدافين يشعر بالانتصار على هذه الجبال الزاحفة نحوه فيعيد الكرة مرة أخرى، فيبدو القارب منهمكا في التهام البحر...

لم يقدر بعض الشبان على مقاومة النعاس فاستسلموا لنوم ثقيل بغيض، إلا خالد ويعقوب فقد ظلا في مكانهما يرقبان العجوز وهمته التي لا تعرف الكلال، تطوف أعينهما الواسعة في الفضاء ملاحقة حركات المجدْافين وهما يرسمان الدوائر في الهواء.

كان الصمت يكبل مصير هذا القارب المنفلت من الوطن، التائه بين ظلال الماء المتوارية، لولا زعيق المرأة الوحيدة في القارب ولغطها الذي خرق قدسية الصمت وشرخ السكينة المتذبذبة في النفوس، انطلق صراخها عنيفاً محتجاً على تلك المراودة التي حاولها أحد الركاب مستغلاً الغطاء المشترك بينهما.

دنانير خبز يومي يا محسنين!. وأحسست أن الناس بدؤوا يقبضون أيديهم، ويلوون أعناقهم مبتعدين عن أي نداء استجداء، وهاأنا اليوم أشعر أن الناس جميعاً صاروا يبسطون أيديهم طلباً لخبز يومهم من أي كان ومن أي مكان، ثم خلتني أنا أيضاً أستجدي معهم، وإن لم ينطق بذلك لساني، فقد أبداه كياني،.

ومضيت أذرع طريق السوق الشعبي الذي خفت منه الحركة إلا من بضعة أناس يتأملون المعروضات في جذع وأسى. ويعود الواحد منهم وقد أقتنى مالا يستغني عنه من ضروري القوت، وقد يعود فارغ اليدين سخطاً لا يكاد يبصر الطريق أمامه. وربما انتظر أوبتسه صبية صغار، ضمرت بطونهم من طول الحمية وكثرة الصيام.

واصلت دربي كالتائه نحو بيت صديقي المضياف المعروف لدى زمرة أصحابنا بكرمة حتىّ شبهناه بعروة الصّعاليك الذي كان "كافي إنائه شركة" وطرقت الباب على خجل، وربما انتقل صدى الطرق إلى أمعائي فقرقرت وصوتت مرجعة الصدى ولا أدري لماذا تذكرت حينها صوت الفيلسوف الاقتصادي أقصد الشّحاذ، وتردد في صماخ أذني: عشرة دنانير خبز يومي يا محسنين.. عشرة دنانير.

وفتح الباب بعد أن كدت أتصبب عرقاً وأذوب من الحياء، فالوقت ليس وقت زيارة، وعمدي بصديقي ليس بالبعيد فما أتى بي إليه غير شدّة العوز، وخلوّ الجيب مما يسمّى نقداً!. وابتسم كعادته ورحب وهش وبشّ، إلاّ إنني أحسست بشيء ما تغّير فيه، وبدّل نبرة صوته الصّافية والمشحونة بالمودّة والأريحيّة واعتذر عن تأخره قليلاً في فتح الباب لشغل لازم عطّله، ويا ليته لم يعتذر، فكأنما قال: لقد جئت في وقت لا يحسن بك المجيء فيه، وشعرت بالحرج أكثر، وأوّلت موقفه هذا بما أسعفتني به الأوهام من المعاذير والاحتمالات الواهية، وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث كما كنّا نفعل مراراً، فرأيت صديقي يقتصد في الكلام ويختزل حروف

الكلمات حتى أصبح لا يجيب إلاّ بـ: نعم، صدقت، حقاً، صحيح! وما يشبه ذلك ممّا نقوله للثقلاء، وأكثر من التثاؤب والاسترخاء، ووخزني بعض ما تبقى عندي من أنفة وكرامة فهممت بالنّهوض مودّعاً ؛ وظنّي أنْ سيمسك بتلابيبي، ويقسم علي أن أصيب من طعامه ولو لقيمات، ولكن ويا للمصيبة لم يفعل ولا همّ!

وخرجت مستخذياً أتحامل على قدمي المثقلتين راجعاً أدراجي إلى البيت، وعند منتهى الشّارع وقبل أن أنعطف إلى الحي الذي أسكنه شعرت بيد تمسك بي من كتفي فالتفتّ فإذا بأحد الأصدقاء القدامى يعانقني ويسلمّ عليَّ بحرارة غريبة اللّكنة، ترجمتها بلغة الفيلسوف الشحاذ: عشرة دنانير خبز يومي يامحسنين!

ولست أدري كيف قلت له بعصبية مفرطة لم تعهد منّي: كلّنا شحّاذون يا صديقي، !

وارتعد من الصّدمة وارتجفت أوصاله وقال باضطراب:

ماذا.. ماذا تعني؟!

وأدركت ما اشزلّني إليه الجوع من خطأ وهوان، فقلت مستدركاً: إنّما هي قصة تافهة حدثت لي مع شحّاذ هذا الصّباح، فلا تراع!.

لكنّه بقي منكمشاً، على وجهه قتَام من اليأس والقنوط ثم لم يمهل حتى سلم وانصرف، وصوت نعليه يصدر فرقعات رتيبة تذكّرني بسمفونية الشحّاذ الفيلسوف:

عشرة دنانير خبز يومي يا محسنين!.

عبد الله لالي بسكرة